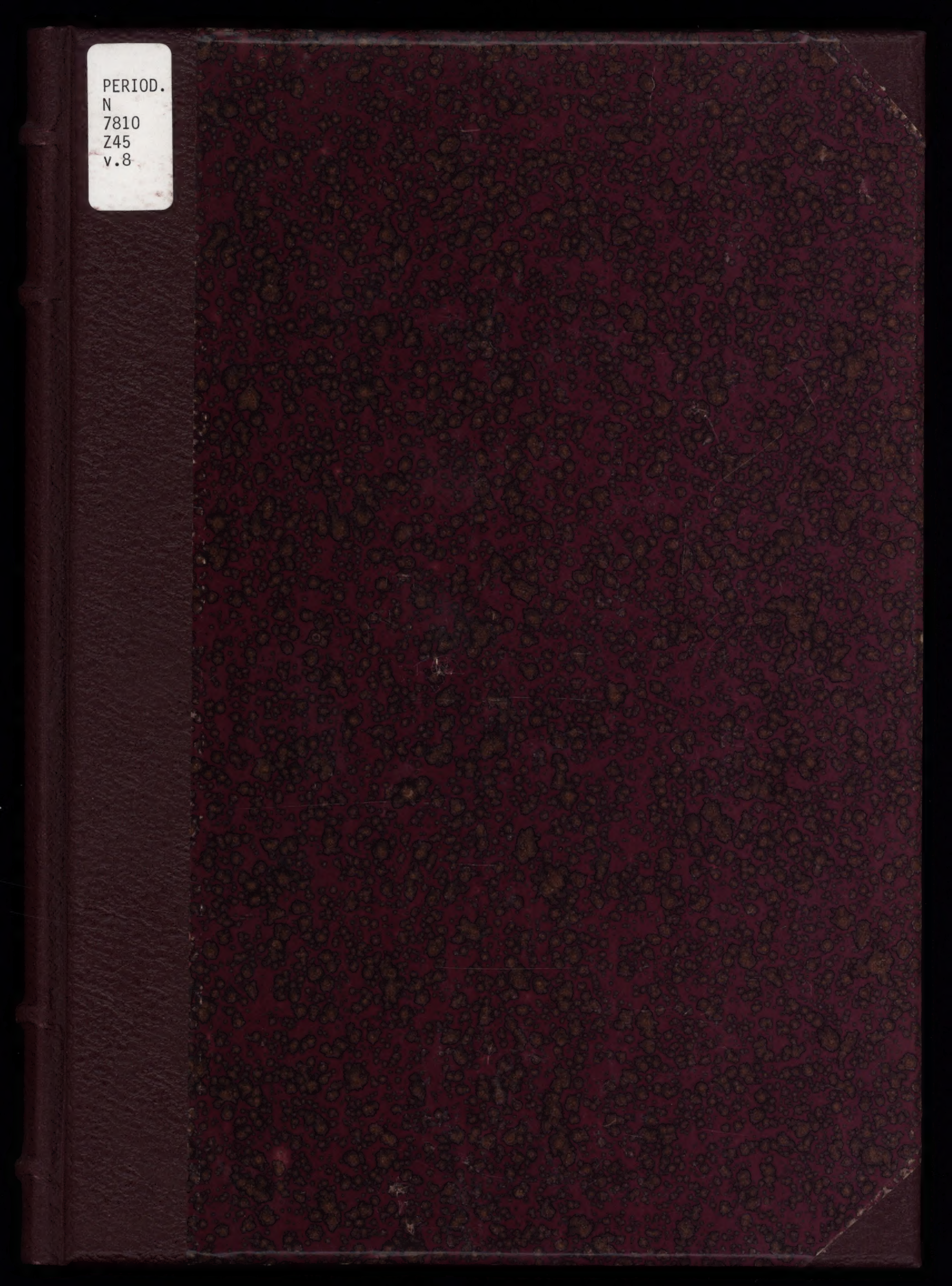
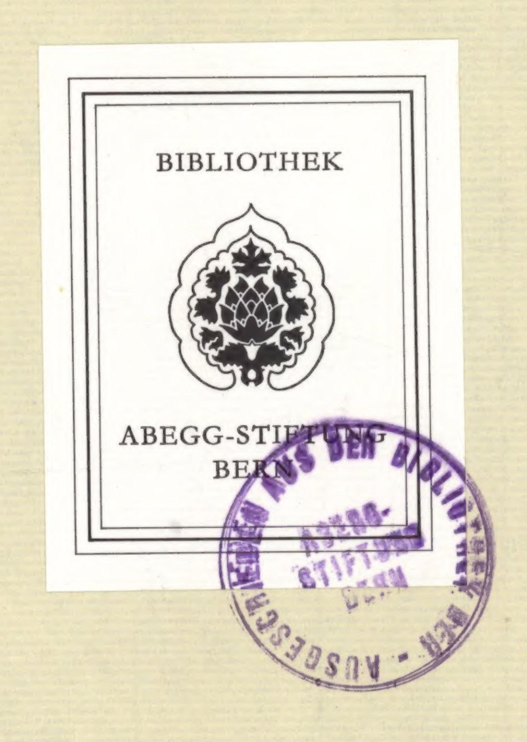
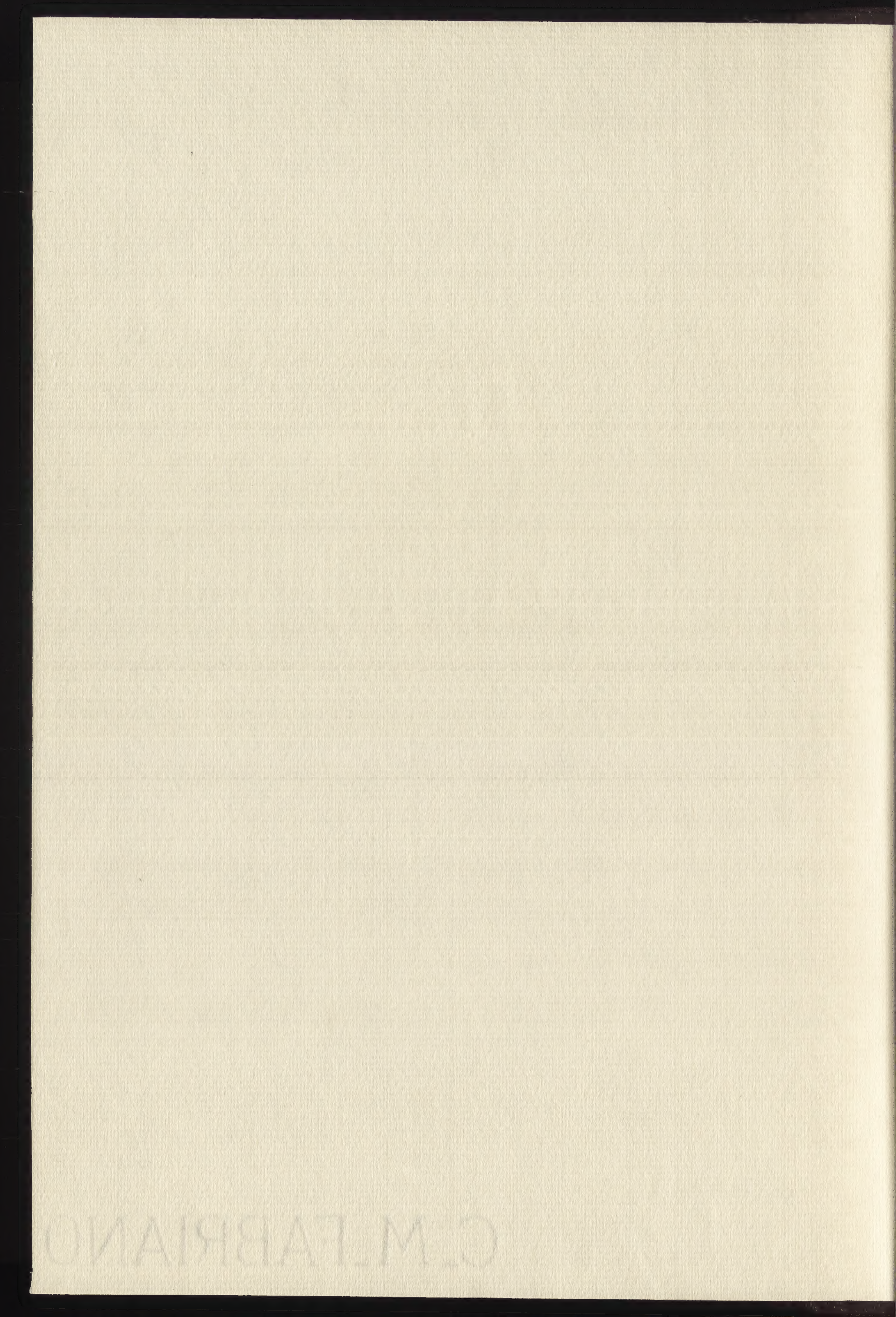
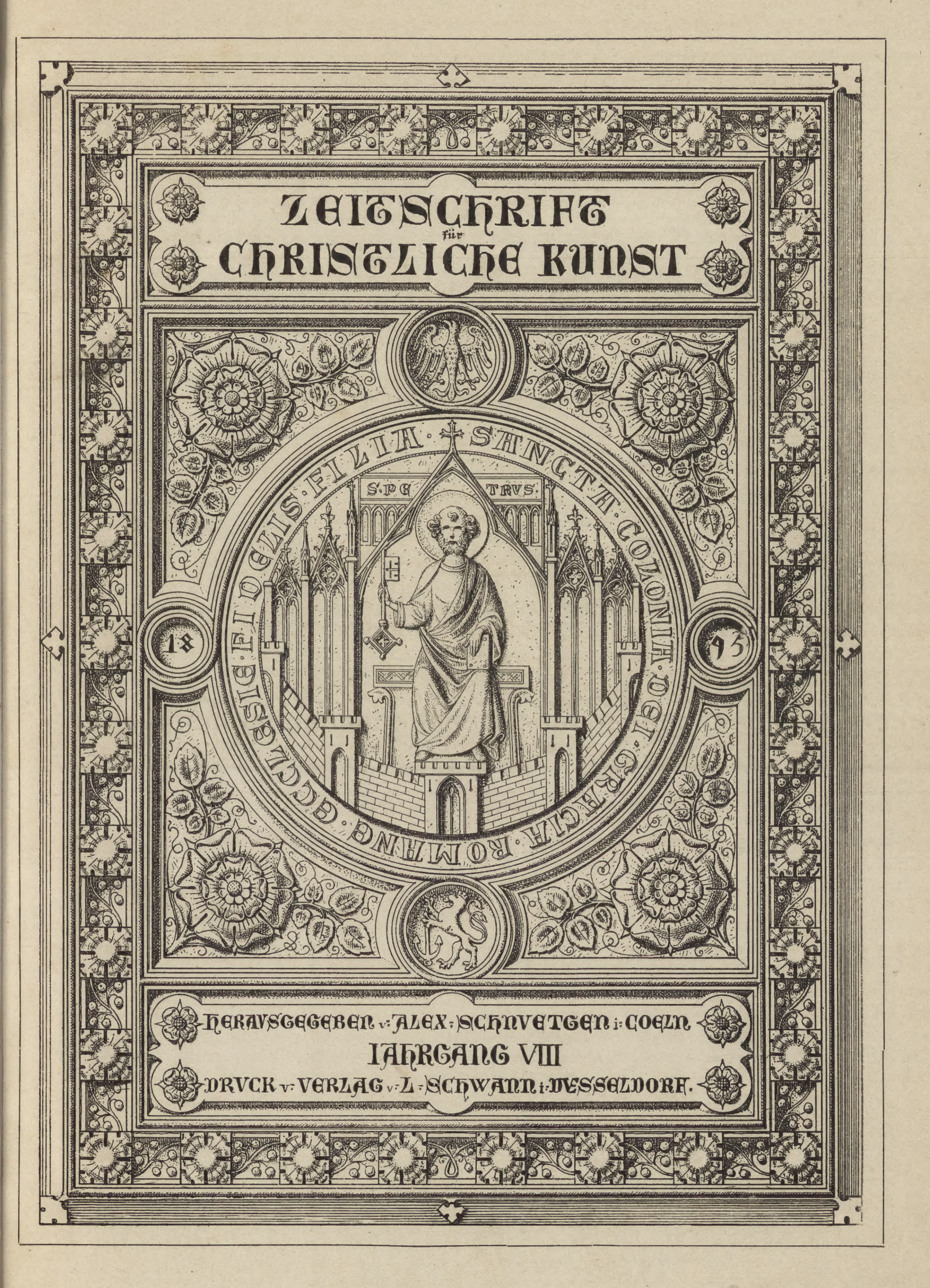
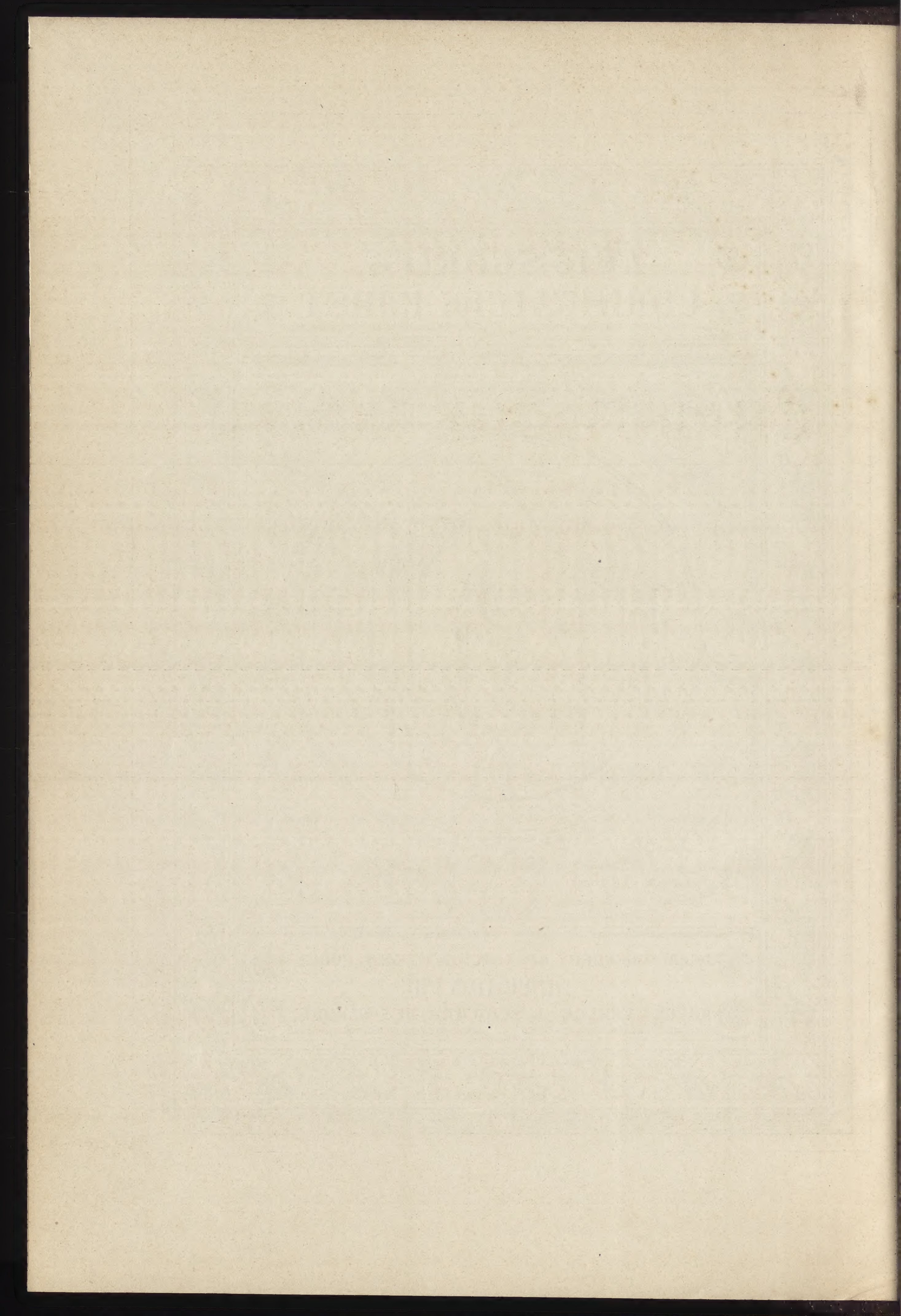

PERIOD.
N
7810
Z45
v.8


BIBLIOTHEK
ABEGG-STIFTUNG
BERN




ZEITSCHRIFT
für
CHRISTLICHE KUNST
SANCTA · COLONIA · DEI · GRACIA · ROMANE · ECCLESIE · FIDELIS · FILIA
S. PE TRVS
18
93
HERAVSGEGEBEN V. ALEX. SCHNVETGEN I. COELN
IAHRGANG VIII
DRVCK V. VERLAG V. L. SCHWANN I. DVESSELDORF.



ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

ALEXANDER SCHNÜTGEN,

DOMKAPITULAR IN KÖLN.

1895. VIII. JAHRGANG. 1895.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

Inhalts-Verzeichniss

zum VIII. Jahrgange der „Zeitschrift für christliche Kunst".

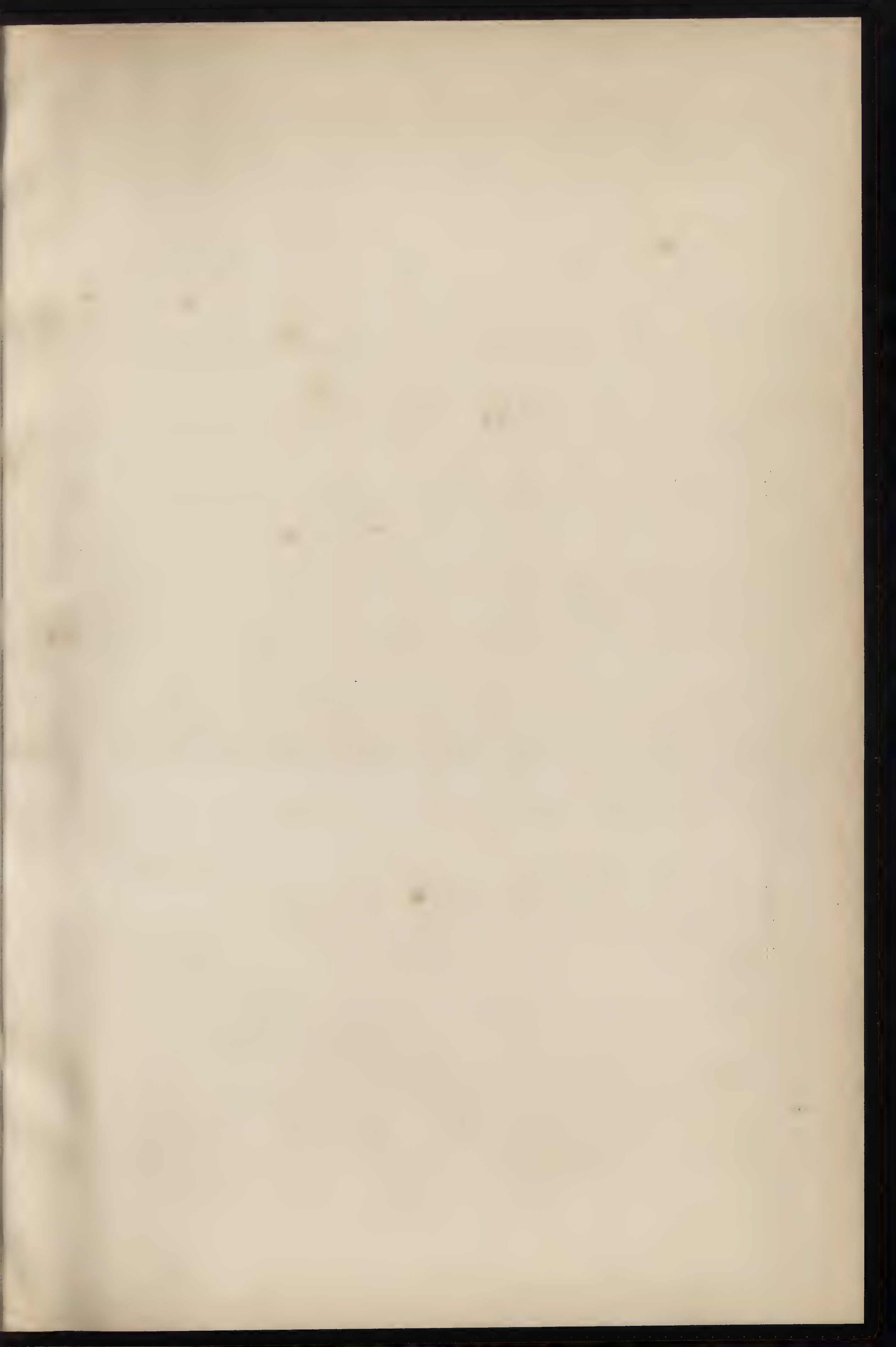
I. Abhandlungen.

II. Nachrichten.

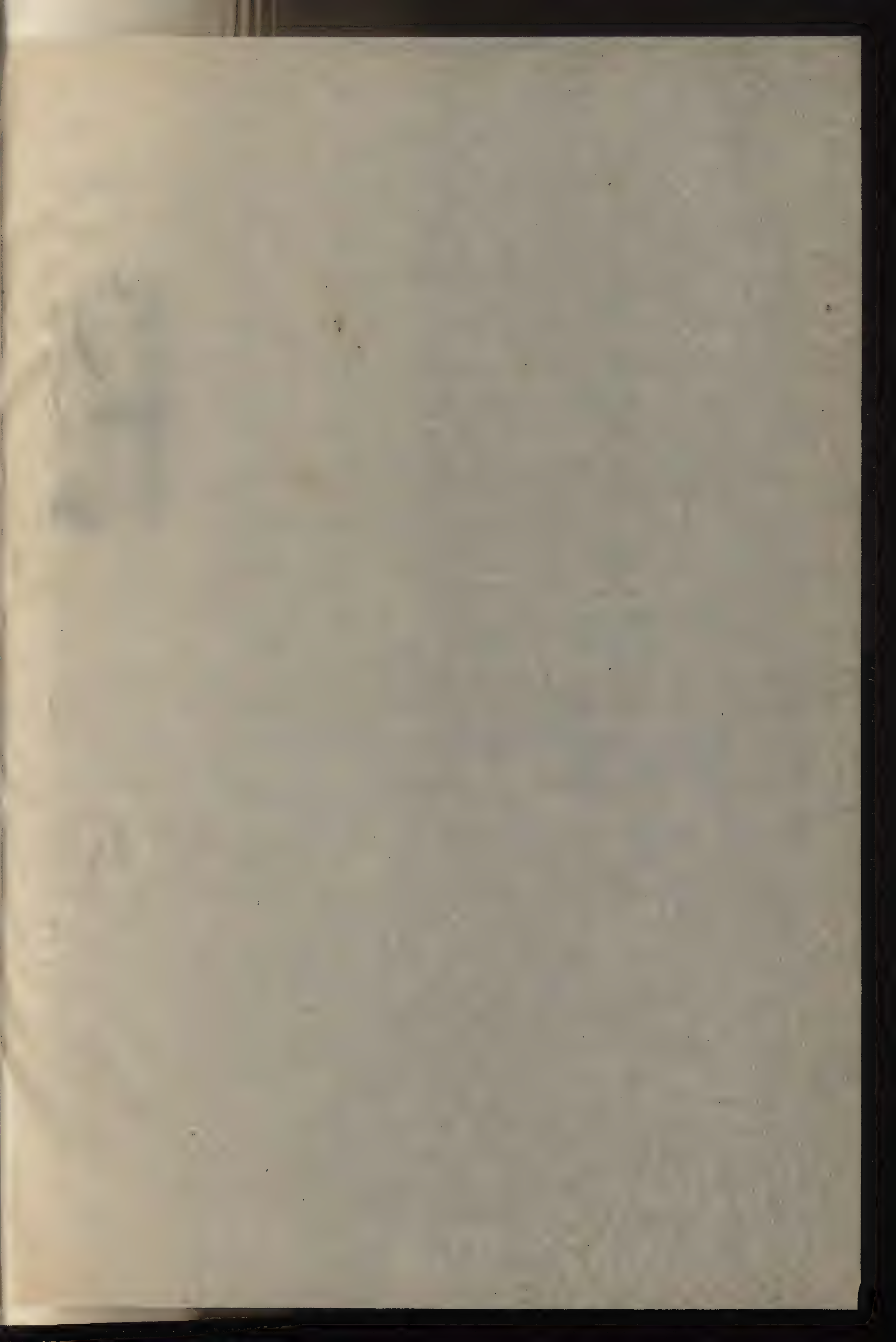
III. Bücherschau.

IV. Abbildungen.





Altkölnisches Flügelaltärchen mit Thongrüppchen

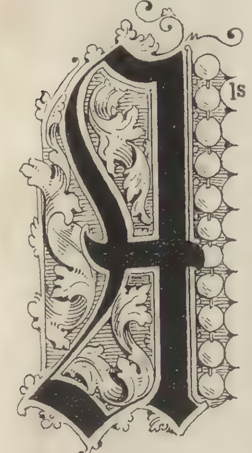




Abhandlungen.

Altkölnisches Flügelaltärchen mit Thongrüppchen im erzbischöflichen Museum zu Köln.

Mit Lichtdruck (Tafel I).



ls kostbares Vermächtnifs aus dem Kunstnachlafs des unvergefslichen Stadtpfarrers Münzenberger hat das erzbischöfliche Diözesan-Museum in Köln vor Jahresfrist das hier abgebildete Triptychon erhalten. Dasselbe besteht in einem Tannenholzschreinchen, welches 0,78 *m* hoch, 0,61 *m* (mit aufgeschlagenen Flügelthürchen 1,17 $^1/_2$ *m*) breit, 0,16 *m* tief und ganz polychromirt ist. Die wohlerhaltenen Aufsenseiten der Flügel zeigen auf röthlichem Grund einen grofsen vortrefflich gezeichneten, fein abschattirten gelblichen Rankenzug, der dem Raum geschickt angepafst ist, unter Aussparung der Stellen für die kurzen durchbrochenen und vergoldeten Eisenbeschläge. — Die weniger gut erhaltenen und, weil sehr dünn bemalt, auf der Photographie die Holzmaserung in den Vordergrund drängenden Innenseiten sind mit einem spätgothischen Stoffmuster verziert: bräunliche Ranken mit goldgefafsten schwarzen Granatblümchen, die sich von dem gelbschraffirten rothen Grunde vornehm abheben. — Sockel und Bekrönung des Kästchens sind roth, blau und grün gestrichen und der aus Thon ganz flach gebildete, fein stilisirte Rankenstab ist vergoldet und braun lasirt. In derselben Weise ist der Rundbogenfries behandelt, der das Grüppchen baldachinartig überfängt, für dasselbe ein das Auge in hohem Maafse befriedigender Abschlufs. Den Hintergrund bildet ein als aufgehängter Teppich gedachtes, überaus delikates, golddurchschossenes Stoffmuster, welches sehr reich und doch sehr ruhig wirkt, durch die in den Kreidegrund eingravirten Linien eine gewisse Textur und dadurch mehr Fülle und Wärme erhält. Auf diesem anmuthigen Grunde, der dem Raum eine feierliche und doch behagliche Stimmung verleiht, kommen die bemalten Thonfigürchen in vollendeter Lieblichkeit zur Geltung. Aus hellrothem Thon hat des Künstlers Hand sie modellirt und diesem unmittelbaren Schaffen mag der bezaubernde Wurf und Flufs, die unvergleichliche Leichtigkeit und Anmuth dieser herrlichen Figürchen vornehmlich zuzuschreiben sein, die gebrannt und mit Kreide überzogen noch den Reiz fast emailartiger Bemalung erhielten. Ein feines Golddessin belebt das röthliche Kleid der Gottesmutter, ein Goldsaum ihren weifsen blaugefütterten Mantel, und mit der weifsen Albe des Engels kontrastirt vorzüglich das braunrothe, schwarz dessinirte Pluviale. Auch das Brustbild von Gott Vater, der mit seinem vergoldeten Mantel aus blauer Wolke herausragend, den hl. Geist sendet, sowie die Kissen, die frei auf der polychromirten Holzbank liegen, sind direkt aus Thon gebildet, ebenso das Erkerschränkchen, dessen edel stilisirtes und scharf geschnittenes Maafswerk der Vertrautheit des Künstlers auch mit den Architekturformen das glänzendste Zeugnifs ausstellt. Das aufgeschlagene Buch auf dem Pulte, Gläschen, Döschen, Wachsstöckchen in dessen Aufsatz erhöhen noch den Reiz der Innenausstattung. So vereinigt sich Alles zu einem herrlichen Kunstwerk, welches an Zartheit der Empfindung, Feinheit der Ausführung, Erbaulichkeit der Wirkung nicht leicht übertroffen werden dürfte, ein wahres Muster religiöser Plastik, welches unseren christlichen Künstlern zum Studium nicht angelegentlich genug empfohlen werden kann. Hier vollkommene Einfachheit und ungeschminkte Naivität, hier pure Kindlichkeit und lautere Andacht, hier nicht die Spur von gesuchter Pose bezw. akademischem Zwang, und dennoch und gerade defswegen hohe, vollendete Kunst. — Gesichtsausdruck, Faltenwurf, Bewegung, weisen das vorliegende Grüppchen der zweiten Hälfte des XV. Jahrh. und der kölnischen Schule zu. In dem Kopfe der Gottesmutter wie in der Gewandbehandlung klingt noch die Eigenart Stephan Lochner's nach und in dem Typus des Engels vermeinen wir schon Anklänge an den „Meister des Marienlebens" zu gewahren. Schnütgen.

Kirchliche Alterthümer aus der St. Nikolaikirche in Rostock.

Mit 3 Abbildungen.

I. Grofser hölzerner Kruzifixus.



as älteste Schnitzbild der Nikolaikirche, das sich ehedem in einer Nische des leider abgebrochenen sogenannten Oktogon an der Nordseite der Kirche befand, ist jetzt an der Thurmmauer, links von der Orgel, angebracht. Es ist eine an einem Kreuz stehende bärtige Gestalt, etwas über Lebensgröfse, mit ausgestreckten Armen; die Füfse sind nackt und schräge abwärts gestellt, wie wenn sie auf einem Trittbrett gestanden hätten.[1]) Bekleidet ist sie mit einem langen weiten Rock, der vergoldet und farbig gemustert ist. Es wird eines jener alten Christusbilder sein, in denen die Figur wohl die Körperhaltung des Gekreuzigten hatte, aber an das Marterholz nicht angenagelt war, entsprechend einer alten Anschauungs- und Darstellungsweise, welche den Heiland in königlichem Schmuck am Kreuze stehend, nicht angenagelt sehen wollte. Uebrigens sollen Füfse und Hände ehemals mit eisernen Ringen am Kreuzholz befestigt gewesen sein.[2]) „Christus sieget", lautet die griechische Inschrift an einem kleinen Metallkreuze mit dem so dargestellten Christus im Kopenhagener Alterthumsmuseum und an ganz ähnlichen in Oesterreich gefundenen Denkmälern dieser Art. Die mit Blumen bemalten Thüren, welche ehedem die Nische im alten Oktogon schlossen, sind in das Rostocker Museum gebracht.

Bekleidete alte Kruzifixe bewahrt das Grofsherzogliche Museum aus den Kirchen zu Tempzin bei Brüel und Severin bei Sternberg. Auch befindet sich noch heute ein solcher Kruzifixus im Altarschrein der Kirche zu Retschow bei Doberan. Ob nun diese Bilder im späteren Mittelalter als Bilder der Sunte Hülpe oder auch der h. Kümmernifs verehrt wurden, deren es auch in Norddeutschland einige gab (man denke an Diepholz bei Bremen), ist nicht zu sagen. Fast könnte das Vorkommen der Kümmernifs als Wandbild in der Nikolaikirche zu Rostock (s. u.) dazu verleiten, einen solchen Kultus für Rostock anzunehmen und das vorstehend beschriebene Holzbild damit in Verbindung zu bringen. Aber es fehlt an jeder weiteren Ueberlieferung darüber. Dafs der Gedanke eines Sunte-Hülpe-Kultus in Mecklenburg nicht fremd war, läfst sich nachweisen. Es hat sich nämlich bei Grevismühlen eine Spur von einer Sunte-Hülpe-Kapelle gefunden. (Vgl. Masch „Beiträge zur Geschichte merkwürdiger Bücher", 2. Stück, 1769. »Mecklenb. Jb.« LVII, Q. II, S. 16.)

[1]) Das Trittbrett ist bei der Restauration wieder angebracht worden.

[2]) Vgl. »Mecklenb. Jahrb.« XVIII, S. 297.

II. Alte Wandgemälde.

Von den während der letzten Restauration der Nikolaikirche zu Rostock während der Zeit von 1890 bis 1893 unter der Tünche zum Vorschein gekommenen alten Wandgemälden sind leider nicht mehr als zwei gerettet worden. Von diesen befindet sich das eine, welches in drei Abschnitte zerfällt, an der Wand des nördlichen Seitenschiffes, das andere an der Westwand des Gemeindehauses nordwärts von der Orgel. Die beigegebenen Abbildungen machen eingehendere Beschreibungen überflüssig.

Die Szene rechts in dem zuerst genannten Bilde auf der Nordseite der Kirche ist die Leidensunterhaltung zwischen Jesus und Maria mit der Unterschrift:

hir sit ihesus mit siner moder un̄ kolset mit er vn̄ sine lidende vp den goden mitweken.[3])

Das Spruchband des Heilandes trägt die Umschrift:

schal de mensche dat ewighe levent erven § so mot ick in dessen liden vor dē menschē sterve.

Das Spruchband der Maria lautet:

dine pine un̄ dine smerte § wil ik mit di dreghe ī mine hte §

Oberhalb beider die Leidenswerkzeuge in grofser Zahl.[4])

[3]) kolsen = reden, goden mitweken = Mittwoch der Charwoche.

[4]) Alles, was sich rechts vom Kreuze befindet, war, mit Ausnahme des Hahns, deutlich sichtbar und verhältnifsmäfsig gut erhalten. Weniger gut das, was sich links vom Kreuz befindet. Die Gewänder, Würfelbecher und Würfel sind nach Wandbildern in anderen Kirchen des Landes ergänzt, z. B. nach denen in Kalkhorst bei Dassow. Von den drei Köpfen (Kaiphas, Pilatus, Sadducäer? auch andere Köpfe kommen sonst vor, vgl. das Bild Nr. 325 im Schweriner Museum) war nur einer theilweise vorhanden. Die Sprüche waren vollkommen erhalten.

Die mittlere Szene stellt in fünf Figuren die Dingung des Judas durch Kaiphas dar, der, nach Art der christlichen Bischöfe, eine Mitra mit Circulus und Titulus trägt. Oberhalb der Gruppe in mehreren von Ranken unterbrochenen Streifen folgende Spruchfolge:

Judas § wat wilt gi my geve darvoe § up dat ick jhesu ju ouergeve?

Kaiphas § judas wat schollen wi di gheve § up dat wi em vanghe moghen . . . . n un . . . . . . hefft he bi sick . . . . .

judas . . . .
. . . .

Kaiphas · judas wultu us jhm beuele § wi willen di xxx penige geve § [5])

Als dritte Szene folgt nun (nach Westen hin) die Darstellung der Kummernufs-Legende mit der Unterschrift:

sta vnkumer des konighes dochter va portegal de se ert se wil ze bewaen[6]) vor kumer un smerte un vor armot §

Es ist dies die Darstellung einer, wie die Meisten annehmen, erst im späten Mittelalter entstandenen Legende, die sich wahrscheinlich an jene ganz alten Kruzifixbilder absetzte, in denen man aus Scheu vor der Marterdarstellung des nackten Leibes den Weltheiland mit Krone, langem Prachtgewande und goldenen Schuhen darstellte und bisweilen sogar die Kreuzesnägel fehlen liefs (s. o.). Und vielfach scheint das berühmteste dieser Art von Bildern, der angeblich von Nikodemus geschnitzte, aber allgemein dem X. Jahrh. zugewiesene sogenannte Santo Volto (Sanctus Vultus) von Lucca das direkte Vorbild von denen in Ober- und Niederdeutschland, Holland und Flandern gewesen zu sein. Als nachher diese Art der Darstellung des Kruzifixus gegen das Ende des XIV. Jahrh. seltener wurde, da nahm, wie man glauben möchte, die Legendenbildung bei den in den alten Kirchen noch übrig gebliebenen und zuletzt hie und da nicht mehr verstandenen Bildern dieser Gattung überhand. Verschmelzungen von Kulten spielten dabei eine nicht geringe Rolle und schufen zuletzt ein Labyrinth durcheinander gezogener Fäden, deren Entwirrung fruchtlos und darum weder nützlich noch rathsam erscheint. Aus dem bärtigen Christus wurde eine Königsjungfrau mit vielen verschiedenen Namen, welche, als sie um der Liebe des himmlischen Bräutigams willen den irdischen verschmähte, vom Vater zum Kreuzestode verurtheilt und nun auf ihr Gebet hin zum bärtigen Manne wurde, um nicht das Aeusserste von Schmach erleiden zu müssen. Diese Sage ist es nun, welche als dritter Theil des langen Bildes an der Nordwand vorgeführt wird.[7]) Wie dann aber ihre Gebeine anfingen, Wunder zu thun, das ist gleich allem Anderen in ihrer Legende in mannigfaltiger Weise ausgebildet. Und aus jenem alten Brauch, dem Bilde des Santo Volto am Charfreitag den Schuh abzunehmen und einen Kelch darunter zu stellen, sowie zugleich aus jener Sage, nach welcher Nikodemus das Blut der Fufswunde im Graal auffängt, mag im Laufe der Zeit jener arme Spielmann geworden sein, der vor dem Kreuz seine Weisen spielt und dem die Gekreuzigte zum Dank dafür einen ihrer goldenen Schuhe hinwirft. Sobald er aber nachher als vermeintlicher Dieb dieses Schuhes den Tod erleiden soll, bleiben dem Henker, der den Todesstreich vollführen soll, die erhobenen Arme steif stehen, so dafs er nicht im Stande ist, zuzuschlagen, und das heilige Kreuz beweist auf diese Art seine Unschuld.

Diese ebenerzählte Version der Legende ist in dem gröfseren Bilde neben der Orgel dargestellt, dessen Beschreibung nunmehr unterbleiben kann. Es wird inschriftlich als das heilige italienische Kreuzesbild (dat cruce . . . in wallande, d. i. in Welschland) bezeichnet und wurde als solches des Weiteren durch vier kleinere unmittelbar darunter angebrachte Szenen erwiesen, die die Legende von Lucca in Art einer Predella unter dem gröfseren Bilde dar-

[5]) Die fünffigurige Gruppe dieses Bildes war gut erhalten; weniger gut die Sprüche, doch passen die Reste so trefflich in dieselben hinein, dafs wir sie im Wesentlichen für richtig halten müssen. Die Herren Dr. Crull und Dr. Techen in Wismar sowie Herr Assessor Krause in Rostock haben sie so festgestellt wie sie hier stehen.

[6]) . . . . . . wer sie ehrt, den (so einen = sen) will sie bewahren . . . .

[7]) Ob in der ursprünglichen Darstellung das Antlitz der gekreuzigten Königstochter bärtig war, liefs sich nicht mehr erkennen, bei der Erneuerung des Bildes hat ihr der Maler einen Bart gegeben. Verhältnifsmäfsig gut erhalten waren der alte König, der von der Tochter verschmähte Bräutigam und die vier Räthe des ersteren, nicht so Stadt und Burg des Königs im Hintergrunde. Der Teufel oberhalb des linken Kreuzarmes war genau so sichtbar wie er hier wiedergegeben ist, doch blieb der Gegenstand fraglich, den er in der Hand hielt, und daher auch sein Thun und Treiben.

stellten und bei der Restauration der Kirche leider vernichtet sind.[8]) Von den drei Unterschriften können wir die erste auf sich beruhen lassen, weil zu ihrer Ergänzung zu viel ver-

[8]) Der Spielmann links ist ergänzt, Reste von der alten Figur desselben waren weiter nach der Orgel zu zum Vorschein gekommen. Sie durfte nicht fehlen, weil sie die nothwendige Voraussetzung für die Szene rechts im Bilde ist.

Die vier predellenartigen Bildchen, welche sich unter dem Kruzifixbilde von Lucca befanden, waren

Die Erzählung ist folgende: In der Stadt Corduba im Lande Sicilien (sic) wohnten Juden und Christen, von denen die letzteren meistentheils arm waren und ersteren um Lohn dienten. Das kümmerte den Heiland, und er kehrte, die Macht des heiligen Kreuzes beweisend, das Verhältnifs einfach um, die Juden wurden arm, die Christen wurden reich, und erstere fingen an, den letz-



Sunte Hülpe (?) oder H. Kümmernifs (?)

in zwei Streifen mit je zwei Szenen übereinandergestellt und mit niederdeutschen Unterschriften versehen. Diese Darstellungen enthielten die Geschichte der Entstehung des Kreuzes von Lucca in Uebereinstimmung mit der Erzählung in dem zu Lübeck in erster Auflage 1491 und in späterer Auflage 1517 gedruckten Passionale: »Dat levent der hylgen effte dat Passionale« (Sommertheil, S. 248). Auszunehmen von dieser Uebereinstimmung ist nur das dritte Bild (s. u.), welches auf die in anderen Versionen der Legende vorkommenden Auseinandersetzungen der beiden Städte Pisa und Lucca über das heilige Kreuzesbild Bezug nimmt, wovon aber im genannten niederdeutschen Passionale keine Rede ist.

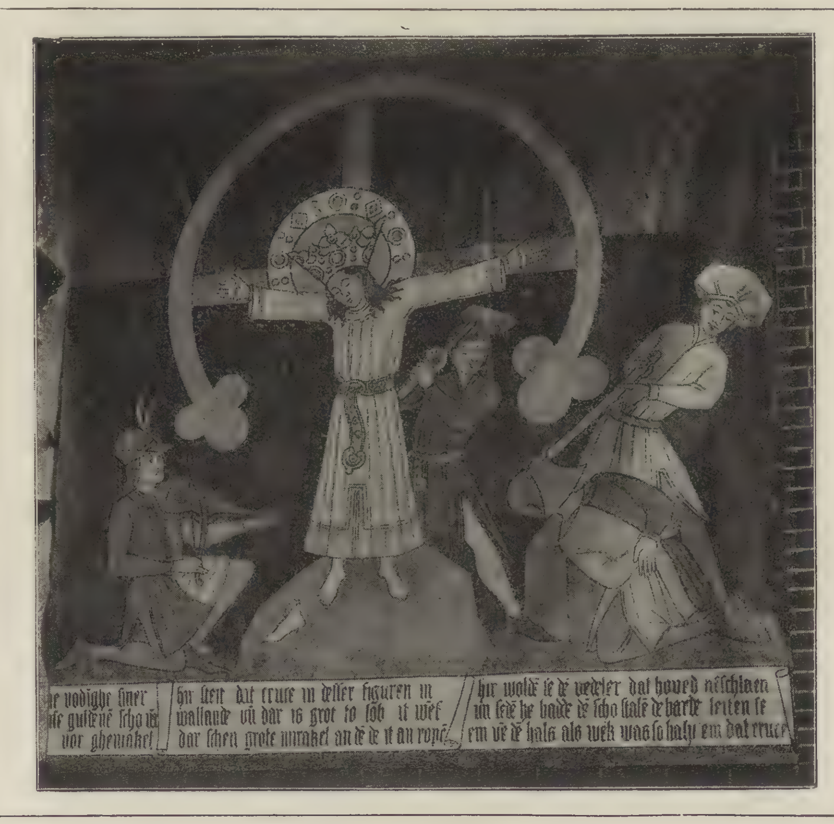
teren zu dienen. Da beschlofs ein Jude in der Stadt, der ein guter Goldschmied war, sich selber ein Kreuz zu machen, viel schöner als das, welches die Christen anbeteten, mit Krone, Kleidern und Edelsteinen. Auch hatte er ernstlich im Sinne, nachher selber den Versuch zu machen, das Kreuz anzubeten. So dachte er und ging eine Zeit lang auf Reisen. Und als er wieder kam, da war ein Wunder geschehen; er fand in seinem Hause ein Kreuz, ganz so schön, wie er es sich gedacht hatte. Er war voll Staunens, sah das Bild mit Freuden an, stellte es mit grofser Ehrerbietung an einen geheimen Ort, zündete Lampen davor an, die Tag und Nacht brannten, fing an zu beten und an

muthet werden mufs. Die mittlere, auf die Heilige am Kreuz sich beziehende lautet:

hir steit dat cruce in desser figuren in wallande un̄ dar is grot to sokent wēt dar

das Kreuz zu glauben, und siehe da, all sein Unternehmen hatte Glück, und er ward wieder reich. Nun aber ereignete es sich, dafs er seinen alten Glaubensgenossen, den Juden in Corduba, ein Gastmahl gab und einer von den Eingeladenen das Christusbild entdeckte. Der rief die anderen zusammen und sagte: „Seet, vnse wert holdet den christen louen, wenthe he dath krütze anbedet, williken hefft sick god vp vns vortörnet vmme desser sake willen, dath yd vns so vnluckliken geyt." Da hielten die Juden einen Rath, griffen den Abtrünnigen, banden ihn auf das angebetete Kreuz, befestigten einen grofsen Stein daran und warfen ihn in's Meer. Aber der Heiland nahm sich seiner an, „wente dat krütz kerde sick vmme, so dath he baven quam", und so schwamm er über das Wasser, „beth he quam by de stadt Luca genömet, de in wallandt belegen is: vnde do dat krütze sick der stadt nalede, hoeff sick dat ouer ende vp mit den yöden, vnde stündt so". Das sahen die Fischer, die auf dem Meere waren, mit Staunen, sie kamen herzu, fragten ihn, und als sie gehört hatten, wie alles geschehen war, da nahmen sie ihn und das wunderthätige Kreuz mit sich in die Stadt Lucca, liefsen den Juden taufen, gaben ihm viel Gutes und thaten ihm grofse Ehre an. Dann bauten sie eine schöne Kirche zu Ehren des heiligen Kreuzes und setzten dasselbe Kreuz, mit dem der Jude über das Meer gekommen war, in die neue Kirche; und nun fuhr das heilige Kreuz fort, Wunder über Wunder zu thun.

Nach dieser Geschichte folgte nun im Passionale die von dem Spielmann. Der war ein alter Mann, nach dessen Spiel Niemand in Lucca mehr fragte, denn die jungen Leute sangen und spielten besser als er, und so gerieth er in Armuth. Da ging er in die Kirche



„Dat cruce in wallande."

setzte sich vor das heilige Kreuzesbild, begann seine Geige zu spielen, sang und weinte und klagte Gott seine Noth. Da warf ihm das Bild einen seiner goldenen Schuhe hin. Den nahm der Spielmann und ging frohen und dankerfüllten Herzens aus der Kirche. Aber nun fafste ihn der Wächter, griff ihn als einen Räuber und schleppte ihn vor den Richter. Der aber schenkte seinen Unschuldsbetheuerungen ebenso wenig Glauben wie der Wächter und verurtheilte ihn zum Tode. Und als er sterben sollte, sprach der Henker: „Broder, bereyde dy ynde entfange dat swerth vor dyne vndaet". Da fiel der alte Spielmann auf sein Angesicht und betete mit grofser Andacht und Inbrunst, Gott möchte ihm helfen durch die Macht und Kraft des heiligen Kreuzes. Und nun ereignete es sich, dafs der Henker, als er das Richtschwert (im

ſchen grote mirakel an dē de it an ropē (in dieser Figur [= so gestaltet] steht das Kreuz in Welschland, und dort ist grofser Zulauf, da dort grofse Wunder geschehen an denen, die es anrufen). Die Inschrift, die die Hülfe des heiligen Bildes im Augenblick höchster Todesgefahr schildert, lautet:

hir woldē ſe dē vedeler dat hoved afſchlaen un ſedē he hadde dē ſcho ſtalē de barde leiten ſe em vē dē hals als wek[9]) was ſo halp em das cruce (hier wollten sie dem Fiedeler das Haupt abschlagen und sagten, er hätte den Schuh gestohlen. Das Beil legten sie ihm auf den Hals da er weich war [oder: da der Nacken war]. So half ihm das Kreuz).

Welche Absicht der Verbindung dieser drei Darstellungen, vom Kreuz Christi mit dem der jüngeren Kummernufs und des älteren Santo Volto zu Lucca zu Grunde lag, ist nicht zu sagen. Es hat aber den Anschein, als ob in allen drei Fällen die Wirkung von der Macht des Glaubens an das geheiligte Kreuz zur Anschauung gebracht werden sollte. Und immerhin ist es möglich, dafs gerade in St. Nicolai das Vorhandensein des oben beschriebenen, prächtig vergoldeten, bekleideten alten Christusbildes, das vordem in dem zu unserer Zeit erst abgebrochenen Oktogon auf der Nordseite (vielleicht als Sanctus Salvator oder Sunte Hülpe) seinen Platz hatte und das schon lange vor dem XIV. Jahrh. in die Kirche gekommen sein mochte, zu der eben erörterten Verbindung zwischen biblischer Erzählung und späterer Legendenpoesie den Anlafs gab. Jedenfalls gehören diese Wandbilder, die, nach den Einzelheiten der Tracht zu schliefsen, in die Mitte des XV. Jahrh., vielleicht noch zehn bis zwanzig Jahre früher zu setzen sind, zu den ältesten Darstellungen dieser Art in Norddeutschland und sind defshalb, abgesehen von der darin niedergelegten Kunst, als Zeugnisse eines ehemaligen alten Kultus von grofsem Werthe. Vgl. die ausführlichen Abhandlungen über St. Kummernissa (hl. Kummernufs) und St. Liberata in

---

Bilde ist es ein Beil, das einer der Henker auf den Nacken gesetzt hat, während der andere sich anschickt, mit einem Kreuzholz darauf zuzuschlagen) erhoben hatte, mit ausgereckten Armen so lange stehen blieb, bis der Richter das Urtheil widerrief. Da war dem armen Spielmann geholfen, alles Volk lobte Gott und das Wunder thuende heilige Kreuz, und im Hause jenes hatten Noth und Elend ein Ende.

In der Rostocker Nicolaikirche ist nun, wie man sieht, die Geschichte vom armen Spielmann in Lucca zur Hauptsache gemacht und die Geschichte von dem Juden nur als Beigabe angebracht worden. Die erste Szene aus der Geschichte des Letzteren — wenn nicht ehemals noch mehr Bilder da waren, was aber nicht anzunehmen ist — war nach den Aufzeichnungen des Herrn Assessor Krause, der auch die Unterschriften, soweit sie lesbar waren, in Verbindung mit den Herren Dr. Nerger und Dr. Hofmeister festgestellt hat, unten rechts die mit der Darstellung der Entdeckung des Kreuzes durch die Juden und mit der Unterschrift: Hir seghē de jodē dat cruse to sinē huse vn sedē he wē en h̄elik[1]) kristē he sede — — —

Dieser Szene folgte nach links die Darstellung des auf das Kreuz gebunden und dadurch über das Meer getragenen Juden mit der Unterschrift: Hir hebben se den joden bunden up dat cruse vn̄ enē grote stē to vote vn̄ worpē . . e en mile verne ī dat mer. Die Unterschriften beider Bilder machten zusammen eine lange Zeile aus und zwar so, dafs die des zweiten den Anfang und die des ersten Bildes den Schlufs machte. Darunter stand dann in drei Zeilen die Geschichte vom Juden: An den mere licht en stat de het cordeba dar were (ve)le jodē mit dē kristē. En jode (?) . . . . h . . k an sik sulvē de kristē makē na erē gade en bilde naket blodich vn̄ vor . . . e un it maket se (rike ik wyl) || ok en maken vn̄ teen em enē sidnē rok an vn̄ en ghulden gordel vn̄ guldē scho vn̄ ene guldē krone mē dat hovet konde he nicht makē mē got s(che)kede sulvē dat vartz[2]) dart(o) des vorve(re) || (de) sik de jode sere (u)nde set(tede) d(a)t (cru)se . . make — — — en vn̄ eme dat vn he (s)ette darvor lāpen vn̄ lichte up dat he rike ward Unde dat hilg(h)e cruse halp em vn̄ wart ri(k).

Unmittelbar über dem Meeresbilde, von diesem nur durch eine zweizeilige Inschrift getrennt und von links her etwas durch die Orgel verdeckt, befand sich die dritte Szene: die leider sehr mangelhaft erhaltene Einholung des Kreuzes in heiliger Prozession mit der Unterschrift: — — — — o cruce vn̄ bringhē dat cruce in || — — — — vn̄ vanen vn̄ de jode let sik de(pen).

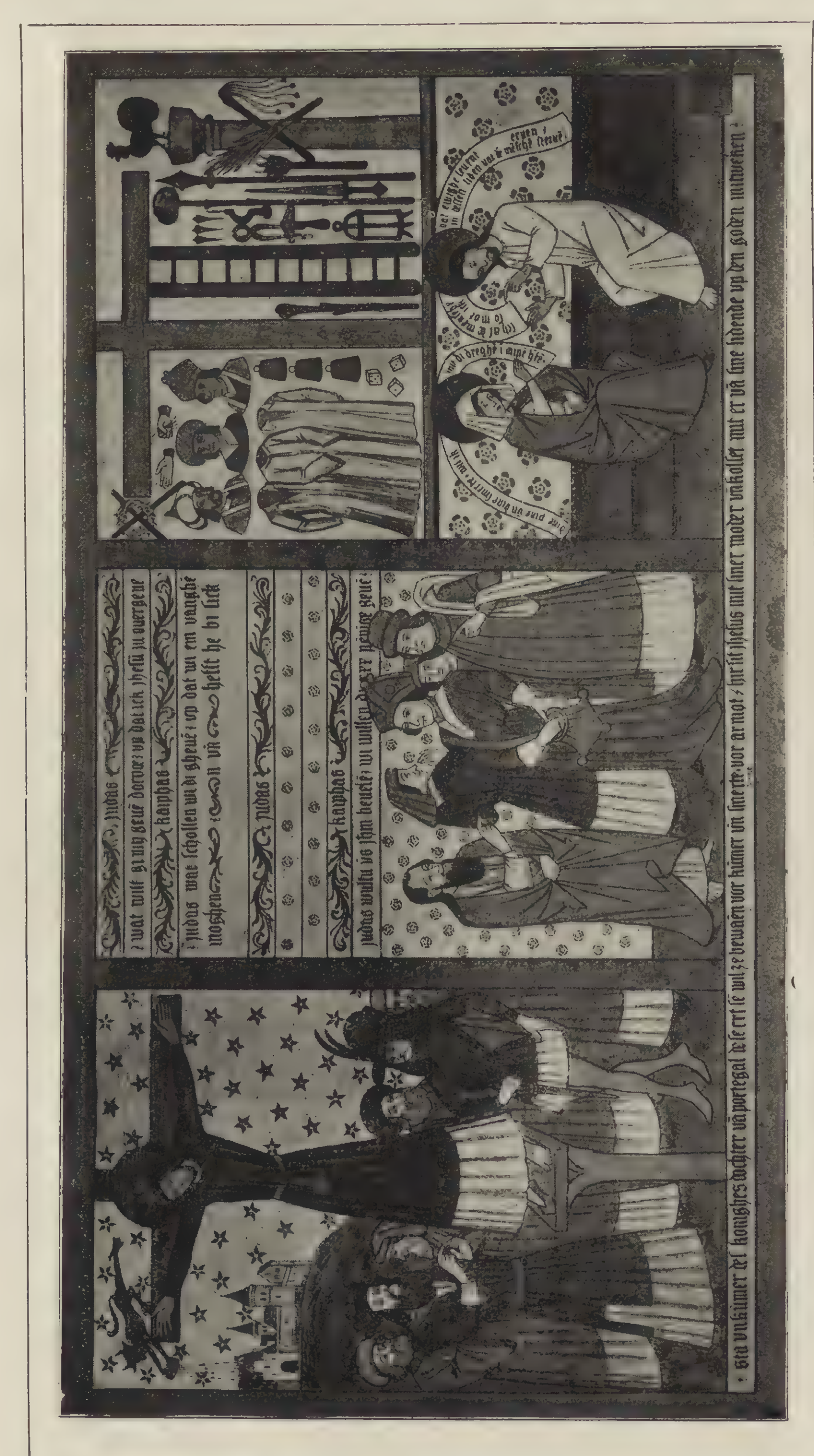
Rechts davon, unmittelbar über dem ersten Bild, und hievon ebenfalls durch eine zweizeilige Inschrift getrennt, sah man das heilige Kreuz auf einem von zwei Bullen gezogenen Wagen dargestellt. Doch gab es auch hier sowohl in der bildlichen Darstellung wie in der Unterschrift allerlei Lücken: Hir woltēt de vā lūk dē vā pisa weder . . . t sch(u)nē vn̄ broghtēt . . . . . ē beide stede — — || enē waghē v — — ē dar twe wilde bull(ē) — — rt de broghtē dat — — blinē do b — · —.

Die Einholung des heiligen Bildes mit zwei Ochsen ist ein Zug, der auch der Legende der hl. Kümmernifs oder Wilgefortis von Wang und Neufahren in Baiern anhaftet, deren Bild an dem einen wie dem andern Orte die Isar aufwärtsgeschwommen sein soll. Vgl. Sloet, »de heilige Ontkommer« S. 34 u. 42 ff.

1) h̄elik = hemelik, heimlich.

2) vartz = fratz = face, facies.

9) Statt wek lesen Dr. Hofmeister und Dr. Nerger de nek = der Nacken.



„Unkummer des konighes dochter van portugal.“ Verrath des Judas. Leidens-Unterhaltung zwischen Jesus und Maria.

Stadler's »Heiligen-Lexikon« Bd. III, 642 ff. und 806 ff., sowie bei Müller und Mothes, S. 605 ff., desgleichen die Abbildungen daselbst; ferner besonders Stockbauer »Kunstgeschichte des Kreuzes« S. 263 ff. und die den einfacheren Anschauungen wieder aus dem Wege gehenden umständlichen, aber in dankenswerther Weise mit vielen Abbildungen begleiteten Untersuchungen von Mr. Baron Sloet »De heilige Ontkommer of Wilgefortis« bei Martinus Nyhoff, s'Gravenhage 1884.

Aufser diesen im Vorstehenden besprochenen Gemälden kamen noch mehrere andere zum Vorschein, jedoch unterblieb deren Erhaltung. Man sah links von der Orgel an der Westwand des Gemeindehauses die Darstellung[10]) einer jugendlichen Riesenfigur, welche rechts und links von je drei gewaltigen Drachenmäulern umgeben war und ein siebentes Drachenmaul unten zwischen den Beinen hatte. In jedem dieser Drachenmäuler rechts und links befand sich eine bis zu den Hüften hin sichtbare menschliche Gestalt, in dem zwischen den Füfsen angebrachten aber stand ein Liebespaar in Umarmung, und unter jeder dieser vielen kleinen Darstellungen war ein plattdeutscher Spruch angebracht, unter welchem die Reste eines älteren Spruchbandes zu erkennen waren. Die jüngeren Sprüche waren aber gröfstentheils ebenso wenig zu entziffern wie die älteren. Dagegen liefs sich von zwei unterhalb des ganzen Bildes angebrachten und nebeneinander stehenden Sprüchen einer aus Galater V, 19—21 entziffern. Er lautete:

de wercke deſ fleſcheſ ſind apenbar alſe dar ſint Ebrekerie horerie vnrenlicheit vntucht Affgoderie toverie vientſchop hader nidt torne kiff twedracht Sechten hatt mordt Supen freten vnd dergeliken van welckeren ick iw thovorn geſecht hebbe vnd ſegge noch tho vorn dat de jennen de ſolkes doen dat rike gadeſ nicht werden erven. galat Cap. V.

Das Bild sollte wahrscheinlich nichts anderes veranschaulichen als den Gedanken: Mensch, du bist von Sünden umgeben und sündig vom Scheitel bis zur Fufszehe. Die Malerei dieses Bildes hatte einen sehr viel jüngeren und roheren Charakter als die des mehr als hundert Jahre älteren Bildes des Santo Volto von Lucca auf der rechten Seite der Orgel.

Weitere Wandmalereien zeigten sich an den Pfeilern. Sie sind jetzt verschwunden, doch hat sie Herr Assessor Krause, der sich überhaupt um die Feststellung und Beschreibung dieser Bilder ein nicht genug anzuerkennendes Verdienst erworben hat, genau verzeichnet und uns seine Beschreibungen gütigst zur Verfügung gestellt. Wir lassen sie hier wörtlich folgen: „Sämmtliche Pfeiler waren mit Rankenwerk in Grün und Roth, woraus einzelne Blumen hervorwuchsen, bemalt. In diesem Rankenwerk standen frei, ohne Umrahmung, an den sechs östlichen Pfeilern in jedem der vier durch die Dienste gebildeten Felder zwei lebensgrofse Figuren übereinander, ebenso auf der östlichen (runden) Hälfte des westlichen Pfeilerpaares. Dazu kommt noch je eine derartige Figur der Nord- und Südseite des südwestlichen Pfeilers, so dafs im Ganzen $6 \cdot 4 \cdot 2 + 2 \cdot 2 \cdot 2 + 2 = 58$ lebensgrofse Figuren vorhanden waren, die ihrer ganzen Art nach zusammengehörten, wenn auch die Ausführung von Ranken und Figuren auf dem westlichen Pfeilerpaar eine weniger geschickte Hand verrieth. Festgestellt wurden folgende Bilder:

I. Pfeiler der Südreihe, von Osten angefangen: 1) St. Hieronymus; St. Ambrosius; St. Nicolaus; St. Martinus; St. Georg; St. Christophorus; St. Jacobus der Aeltere. — 2) St. Thomas; St. Andreas; zwei Apostel ohne Attribut. — 3) Ein Bischof. — 4) St. Petrus, darunter ein Brustbild, aus einem Blumenkelch herauswachsend; St. Judas Thaddaeus; St. Erasmus.

II. Nordreihe, von Osten beginnend: 1) St. Petrus; St. Paulus; St. Fabian und ein Bischof. — 2) Maria mit dem Kinde; St. Kaspar; St. Melchior; St. Balthasar und eine weibliche Heilige. — 3) St. Johannes; St. Jacobus der Jüngere; St. Philippus; St. Laurentius; St. Margaretha und eine andere Heilige. — 4) St. Thomas? (Attribut: Lanze); St. Bartholomäus; St. Andreas.

Hinzu kamen an eben diesem Pfeiler (westlichster der Nordseite) ein aus einer Blume hervorwachsender Engel, ein auf einer Blume sitzender grinsender Kopf mit hohem, spitzem Hut und ein in der »Rostocker Zeitung« (1891) Nr. 331 beschriebenes Brustbild mit folgender Unterschrift:

[10]) Man fand dabei das Datum 1571. Ob diese Zahl nun als Datum des Bildes anzunehmen sei oder nicht, mufs jetzt, nach der Vernichtung der Malerei, dahingestellt bleiben. Denkbar wäre es, dafs das Bild älter wäre und vielleicht im Jahre 1571 eine Erneuerung erfahren haben möchte.

so we zin hop
en ī rikedom
ſleit △ de nīvt[12])
gñe · n idel̄ ēde
de gñe zī ſī ue̅
kleit △ de helle
pī a(h?)n ende

wozu — nach Mittheilung des Herrn Dr. Walther-Hamburg — zu vergleichen ist: Lübben »Mittheilungen aus niederdeutschen Handschriften«, Oldenburg 1874. S. 1: Aus dem Oldenburger Gebetbuch A. David rex et propheta:

De zine hopene in rikedom zeet
Dat nympt gherne eynen ydelen ende
De graven zynt zyn ummekleyt
Unde de helsche pine ane ende.

Vgl. auch Psalm XLIX, V. 7—15.

Diese eben genannten Darstellungen gehörten ihrer Art nach zu den oben aufgezählten, während das Christusbild auf diesem Pfeiler jünger war. Auch ein Auferstehungsbild, das sich in der Nische der Südwand fand, gehörte hierher, und ebenso wahrscheinlich eine mehrere Figuren umfassende Darstellung auf der südlichen Hälfte der Westwand (Innenseite des vermauerten, vom Thurm durchschnittenen Portals). Nicht zu dieser Art gehörten dagegen die in der »Rostocker Zeitung« (1891) Nr. 235 und 331 beschriebenen Darstellungen des hl. Erasmus etc. Sie waren — die einzigen in der Kirche — auf festen Putzgrund gemalt und älter als die oben beschriebenen, da sie mit den oben genannten Arabesken in Roth und Grün übermalt waren.

[12]) Wird wohl richtiger nīpt zu lesen sein.

Dieselbe Arabeskenmalerei fand sich übrigens auch im Oktogon, während die Gerberkapelle mit einem, wohl schon der Renaissancezeit angehörenden hellgrünen Rankenwerk ausgemalt war, in dem sich neben vielen kleinen Rosenäpfeln auch sehr grofse Phantasieblumen und -früchte in grofser Anzahl zeigten, deren eine ebenfalls ein menschliches Antlitz hervorwachsen liefs. Auch fand sich hier ein Weihekreuz."

Ferner ist noch zu erwähnen, dafs bei der früher erfolgten Restauration des Chorraums unter der Tünche drei Gemälde erschienen, an der nördlichen Innenwand des Triumphbogens Christus unter den Schriftgelehrten, auf der südlichen Innenwand des Triumphbogens eine Pieta, auf der Gewölbekappe oberhalb des Altars Christus als Weltenrichter auf dem Regenbogen sitzend, mit Schwert und Lilie, die aus den Winkeln seines Mundes hervorgehen, zu seinen Füfsen knieend Maria und Johannes der Täufer. Die von diesen Fresken genommenen Pausen werden im Rostocker Alterthumsmuseum aufbewahrt.

Schwerin. Fr. Schlie.

Gedanken über die moderne Malerei.

Neue Folge.

I.



Seit wir im Jahrgang 1892 dieser Zeitschrift (S. 178 ff.) ein Referat zu geben versucht haben über Richtungen und Strömungen, Charakter, Ziele und Hauptwerke der Malerei der Gegenwart, hat sich in dieser buntbewegten Welt viel und wenig verändert, — viel, so dafs es angezeigt scheint, jenen Versuch zu erneuern und fortzuführen, — wenig, so dafs das Schlufsergebnifs kein wesentlich erfreulicheres sein wird als vor drei Jahren. An Material für eine neue Studie fehlt es wahrlich nicht. Hart drängen und stofsen sich in dem kurzen Zeitraum zahlreiche Ausstellungen mit tausenden von Gemälden. Von Jahr zu Jahr wächst unheimlich an die Masse neuer Meister und Werke; eine Folge jener überreich gebotenen Gelegenheiten, in die Oeffentlichkeit zu treten; eine Folge vor allem der Konkurrenz auf Leben und Tod, in welcher die modernsten Richtungen mit den modernen, die modernen mit konservativen und reaktionären, in welcher neu auftauchende Namen und junge Kräfte sich messen mit den erbgesessenen Meistern, welche ihr Schäflein im Trockenen haben und sich eines Namens rühmen können, der alle Erzeugnisse ihres Pinsels, auch minderwerthige, mit seinem Nimbus deckt, der ihnen überreich für das sorgt, wovon die Kunst lebt, für Ruhm und für Abnehmer und Käufer.

Wenn man aber glauben wollte, dafs die in der Zwischenzeit eingetretenen Scheidungen innerhalb der Künstlerwelt selbst, dafs die von

den „Genossenschaften" abgelösten „Sezessionen" in Paris, Düsseldorf, Berlin und München die Klärung der Strömungen wesentlich gefördert haben und Ueberblick und Urtheil erleichtern, so würde man schwer enttäuscht werden. Auch die Sezessionen sind zunächst lediglich verursacht durch die Ueberproduktion, durch die Uebersetzung dieses Schaffensgebietes mit Arbeitskräften, Folgen und Mittel des Konkurrenzkampfes. Sie bedeuten eine Scheidung nicht der Geister, sondern nur der materiellen Interessen, nicht eine Auseinandersetzung bezüglich der Ideen und Ideale und der Prinzipienfragen der Kunst, sondern nur in Rivalitäts- und Geschäftsfragen. Zugestandenermafsen findet sich in den Ausstellungen der Genossenschaften und der Sezessionen Gutes und Minderwerthiges, Brauchbares und Abgeschmacktes in ungefähr gleicher Zahl und Mischung; höchstens dort noch etwas mehr Konservatismus, hier noch mehr wilder Neologismus.

Und doch — Eines erleichtert uns diesmal unsere kritische Aufgabe wesentlich. Wir bedauerten es in unseren früheren Aufsätzen sehr, dafs die Aesthetik die Führerschaft auf dem Gebiete der praktischen Kunst, ihr wohlthätiges, freiheitrettendes, nicht freiheitraubendes Regiment so ganz eingebüfst habe. In dieser Hinsicht ist nun ein entschiedener Fortschritt zu verzeichnen. Die Aesthetik ist mit Eifer und Energie bestrebt, ihre verlorene Stellung zurückzuerkämpfen. Auf manche unsicher tastende, dilettantische Versuche, wie jede Ausstellung sie als Schweif nachzieht, ist endlich ein Werk gefolgt, welches wir am Eingang unserer Betrachtung in Ehren nennen und im Verlauf derselben immer wieder berücksichtigen, die »Aesthetischen Zeitfragen« von J. Volkelt.[1]) Nicht in allweg theilen wir den Standpunkt des Verfassers, aber wir sind ihm das Zeugnifs schuldig, dafs er die grofsen Fragen der Kunst prinzipiell erfafst und männlich nach Klarheit ringt. Dafs er sich nicht mit der bildenden Kunst speziell befafst, sondern seine Untersuchungen auf alle Künste ausdehnt, besonders auf die Dichtkunst und Belletristik, ist ein Vorzug. Denn ein näherer Zusammenhang, als man gewöhnlich annimmt, besteht zwischen den Strömungen auf dem Gebiete der Malerei und denen in der schönen Litteratur. Den Freilichtereien, dem Naturalismus, Impressionismus und Symbolismus der modernen Malerei laufen parallel die seltsamen, extravaganten Tendenzen und Erzeugnisse der neuesten Dichtkunst, wie sie namentlich in dem »Modernen Musen-Almanach« (herausgegeben von O. J. Bierbaum, München, 1892 ff.) einen Sammelpunkt gefunden haben. Noch sind die gesunden Anschauungen Volkelt's nicht in die Welt der Künstler eingedrungen, — dazu wird es längerer Zeit bedürfen; aber sie werden eindringen, da sie mit grofser Gründlichkeit und Ueberzeugungskraft ausgesprochen werden, und sie werden, soweit sie richtig sind, nur klärend und luftreinigend wirken können.

Möglichst genaue Wiedergabe der Natur, Wiederholung der Wirklichkeit ohne jeden Nebengedanken und ohne jede Nebenabsicht, mit dem einzigen Ziel, die Erscheinungen und Eindrücke derselben so objektiv und so genau als möglich zu reproduziren, kann nicht Aufgabe und Zweck der Malerei sein. Das wäre ein Ziel, das sie immer nur sehr unvollkommen und stümperhaft zu erreichen vermöchte. Denn Natur und Kunst ist und bleibt durch eine tiefe Kluft geschieden. Die Natur ist lebendig, das Kunstwerk hat im günstigsten Falle nur einen Schein von Leben und Beseelung. Die Natur ist bewegt, die Kunst ist unbewegt, stationär gebannt und vermag nur Ansätze einer Bewegung, oder ruhende Punkte inmitten einer Bewegung, oder das Resultat einer zu Ende gekommenen Bewegung wiederzugeben. Die Natur ist ein Organismus, die Kunst kann nicht das organische Ganze der Dinge und Erscheinungen, nur deren äufsere Formen und Linien, deren Oberflächen und Farben fixiren. Das Reich der Natur erstreckt sich durch alle Dimensionen des Raumes, die Malerei hat nur die Dimensionen der Fläche zur Verfügung und vermag mit aller perspektivischen Kunst blofs den Schein einer Tiefenerstreckung zu erzielen; die Natur hat Farben, welche die Malerei auch nach gröfster Bereicherung der Palette durch das Freilicht nicht einmal annähernd richtig wiedergeben kann. Die Natur ist nie ganz stumm, die Malerei ist lautlos und tonlos. Alle Reproduktionen der Natur durch die Kunst sind blofs Abbreviaturen, Auszüge, Ausschnitte, Fragmente der Wirklichkeit, erstarrte Einzel-

[1]) Beck, München 1895. Inhalt: I. Kunst und Moral; II. Kunst und Naturnachahmung; III. Kunst als Schöpferin einer zweiten Welt; IV. Die Stile in der Kunst; V. Der Naturalismus; VI. Die gegenwärtige Aufgabe der Aesthetik.

momente ohne Umgebung, ohne Vorher und Nachher. Sie sind nothwendig Kompositionen, nicht Kopien der Wirklichkeit, — Kompositionen, welche den Stempel ihres individuellen Urhebers tragen, denn dieser kann die Natur blofs wiedergeben, wie sein Auge sie schaut, wie sein Sinn sie erfafst, wie seine Hand sie nachzubilden vermag, — Kompositionen, bei welchen die Auswahl, Zusammenstellung, Betonung der Züge der Wirklichkeit durch besondere Zwecke bestimmt ist. Aus all' dem ergibt sich der zwingende Schlufs, dafs die Malerei nicht möglichst genaue Nachbildung, sondern eine ganz wesentliche Umformung der Natur ist und dafs gerade darin ihre Bedeutung und ihr Vorzug gründet. Damit wird die Kunst von der Wirklichkeit und Natur nicht losgerissen, denn die Malerei soll den Schein der Wirklichkeit, den Schein natürlichen Lebens und natürlicher Lebensfähigkeit erwecken. Aber es wird ein Riegel geschoben den thörichten modernen Versuchen, die Formenwelt der Natur abzuschreiben und ganz unverändert in's Reich der Kunst zu übertragen; das kann der Maler nicht, er kann nur diese Formenwelt in sich aufnehmen, „sich von ihr befruchten lassen und aus dem so empfangenen Samen lebendige Gestalten herausgebären", sie durch Auge, Geist und Herz zu seinem inneren Eigenthum machen und sie dann in neuer, idealer Schöpfung wieder aus sich heraussetzen.[2])

Diese elementaren Wahrheiten, welche freilich sehr selbstverständlich sind, aber durch das blinde, führerlose Anstürmen der modernen Malerei in Frage gestellt, ja als altmodische Vorurtheile belacht worden waren, wieder zu Ehren gebracht, unwidersprechlich begründet und als Fundamente aller theoretischen und praktischen Aesthetik erwiesen zu haben, ist das grofse Verdienst von Volkelt.

[2]) Vgl. Albrecht Dürer's tiefsinnige, oft so jämmerlich mifsverstandene und verkannte Worte: „Wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur; wer sie heraus kann reifsen, der hat sie. . . . Darum ist es beschlossen, dafs kein Mensch aus eigenem Sinnen nimmermehr kein schönes Bildnifs kann machen, es sei denn, dafs er davon durch vieles Nachbilden sein Gemüth voll gefafst habe; das ist eben dann nicht mehr eigenes genannt, sondern überkommene und gelernte Kunst geworden, die sich besamet und erwächst und ihres Geschlechtes Früchte bringt. Daraus wird der ersammelte heimliche Schatz des Herzens offenbar durch das Werk und die neue Kreatur, die einer seinem Herzen schafft in der Gestalt eines Dinges."

Er bleibt aber hierbei nicht stehen. Er fragt weiter: wozu schafft die Kunst diese neue Welt der umgeformten Natur, der entstofflichten entlasteten reinen Form, des Phantasiescheines und der Scheinbeseelung. Er antwortet: sie will und soll durch die Darstellung und Betonung des Menschlich-Bedeutungsvollen, des tieferen Gehaltes und der inneren Wahrheit des Lebens, durch Ueberleitung aus dem Vordergrund der Erscheinungen der Wirklichkeit in die tiefen Hintergründe der Natur und des menschlichen Daseins ein höheres Schauen im Unterschied vom sinnlichen Sehen vermitteln und durch dieses Schauen das Gefühlsleben des Menschen erregen und beruhigen, beleben und reinigen. Mit dieser Zwecksetzung, wenn sie im vollen Ernst und in reiner Absicht durchgeführt wird, kann man sich befriedigt erklären, wenigstens was die profane Kunst anlangt.

Durch Stellung und Beantwortung der Zweckfrage erhebt sich die ästhetische Betrachtung Volkelt's hoch über die von Konrad Lange, dem Nachfolger Köstlin's in Tübingen, welcher, allerdings im engen Rahmen einer akademischen Rede[3]) das Wesen des ästhetischen Genusses und der Kunst begrifflich zu fassen sucht. Er findet dieses Wesen in der künstlerischen bewufsten Selbsttäuschung, wobei durch illusionstörende Momente (ein solcher ist z. B. schon der Rahmen des Bildes, das Postament der Statue) eine thatsächliche Täuschung, ein wirklicher Irrthum ausgeschlossen wird. Der Illusionsreiz wird als Centralreiz beim künstlerischen Genufs angesetzt und neben ihm jener Reiz, welcher vom Inhalt, vom Ideengehalt des Bildes ausgehen kann, für ganz sekundär und unwesentlich erklärt. So ergibt sich ihm folgende Definition von Kunst: „Kunst ist eine durch Uebung erworbene Fähigkeit des Menschen, Andern ein von praktischen Interessen losgelöstes, auf einer bewufsten Selbsttäuschung beruhendes Vergnügen zu bereiten" (S. 23). Aufgabe der Kunst ist nicht das Schöne darzustellen, noch weniger Ideen auszudrücken oder irgendwie praktische Zwecke zu verfolgen, sondern lediglich „Werthe zu schaffen, welche je nach den Anschauungen der Zeit den Reiz der bewufsten Selbsttäuschung erzeugen" (S. 27).

[3]) »Die bewufste Selbsttäuschung als Kern des ästhetischen Genusses« Veit, Leipzig 1895.

Diese Auffassung enthält ein richtiges Moment, ist aber total ungenügend und unbefriedigend. Der Mangel liegt in der eklatanten Verwechslung von Mittel und Zweck, von Weg und Ziel. Die künstlerische Illusionserzeugung kann doch nicht das eigentliche Wesen und das letzte Ziel der Kunst sein. Sie ist ja nur das Mittel, das Idiom, die Formensprache, welche der Kunst zur Erreichung ihrer Zwecke zur Verfügung steht. Die letzteren können aber nicht aufgehen in dem Streben, anderen ein Vergnügen zu bereiten; man unterschätzt Wesen und Kraft der Kunst, wenn man sie als blofse Vergnügungs-Kommissärin auffafst, vollends wenn man das Vergnügen noch ausdrücklich strenge von jedem praktischen Interesse loslöst. Jene Definition der Kunst ist so ungenügend, als wenn man die Redekunst definiren wollte als die Kunst, Schallwellen von bestimmten Schwingungsverhältnissen an's Ohr anderer zu leiten, oder die Schriftstellerei als die Kunst, dem Auge des Menschen Buchstabenbilder vorzuführen. Nach jener Definition die Kunstwerke taxiren zu wollen, wäre so unvernünftig, als wenn man die Meisterwerke der Litteratur oder Beredsamkeit einzig darnach beurtheilen und würdigen wollte, ob sie die Buchstabenbilder richtig dem Auge vermitteln, die Schallwellen richtig erzeugen. Das Absehen vom Inhalt führt hier wie dort nothwendig zur Absurdität, zum jämmerlichen Haftenbleiben an der Oberfläche, zur Verkennung der eigentlichen Ziele und Zwecke der Kunst. Daher denn auch die schale Erklärung der Entstehung der Stile der Kunst, wie sie von Lange S. 30 gegeben wird; auch hierin ist Volkelt's Darstellung (4. Vortrag: „Die Stile in der Kunst") weit tiefer und richtiger.

Wenn die oben angeschriebenen elementaren Prinzipien sich wieder Bahn brechen, so werden sie allein schon im Stande sein, viele bedauerliche Ausschreitungen der modernen Malerei in Schranken zu weisen und eine geordnetere Weiterentwicklung anzubahnen. Vor ihrem Forum kann jene Malerei nicht bestehen, welche verwegen und selbstmörderisch die Grenzpfähle zwischen Natur und Kunst ausreifst, über die zwischen beiden liegenden Klüfte mit akrobatischen Salti mortali wegsetzt, — welche rücksichtslos, roh und brutal die Wirklichkeit wiedergibt, angeblich um völlige Intimität mit der Natur herzustellen, die Natur vergewaltigt, — welche sich in den Sümpfen des gemeinen Lebens wälzt, so dafs von einem Schauen nicht mehr die Rede sein kann, — welche das Gefühlsleben, anstatt es zu beleben und zu reinigen, durch raffinirte Mittel reizt und überreizt, anstatt es anzuregen, es krankhaft aufregt, anstatt es zu läutern, es verunreinigt und vergiftet durch Ekel und geschlechtliche Begehrlichkeit, — jene Malerei, welche trivial wird und wirkt, nicht das Bedeutungsvolle im Leben kultivirt, sondern das Bedeutungslose, mit Quark und Tand und Schmutz, mit dem Nebensächlichen, Läppischen, Gemeinen einen götzendienerischen Kult treibt, — welche kein anderes Ziel kennt, als einer ungezogenen, titanenhaft stolzen Künstler-Individualität mit Fäusten und Ellenbogen und wüstem Geschrei zum Durchbruch zu verhelfen, welche kokettirt mit den unsinnigsten Abstrusitäten und Bizarrheiten, nichts Eiligeres zu thun weifs, als sie nachzumachen und womöglich noch zu übertrumpfen, welche ängstlich darauf achtet, woher der neueste Wind weht, um sofort den Mantel nach ihm zu hängen und zu allen Rohheiten und Schlechtigkeiten fähig ist, nur um Eindruck zu machen, um Lärm zu schlagen, um Absatz zu finden.[4])

Wahrlich, es bleibt für jene Prinzipien noch viel zu thun und aufzuräumen. Mögen sie bald sich in Geifseln und Stricke, in scharfe Besen

[4]) Selbst von einer für die Sezession und die moderne Malerei hochbegeisterten Seite wird doch das Bekenntnifs abgelegt: „Man hat sich vielleicht in allzugrofser Liberalität über alle Extravaganzen der Jungen und Jüngsten hinweggesetzt mit Rücksicht auf das reiche Talent, das oft gerade aus solchen Extravaganzen sprach, man sah das alles als Schlacken an, welche den Flufs des reinen Metalls in die edle Form schliefslich nicht hindern würden. Man sagte sich, um das schon zum Ueberflufs angewandte Bild noch einmal zu brauchen, dafs der Most sich sogar absurd geberden müsse. Man nahm ihre Wechsel auf die Zukunft wie baares Geld entgegen. Nun hat die Würdigung ihres genialen Anhauches aber viele zu einem Genialthun gebracht, das alles eher ist, als gesund. Schlacken thürmen sich auf Schlacken, Most, immer Most und wenig Wein — und immer noch Wechsel auf die Sterne! Man hat sich erst rückhaltlos gefreut darüber, wieviel von der glänzenden Technik der Ausländer sich unsere Jungen aneigneten, wie hoch das Niveau des allgemeinen Könnens dadurch stieg, welcher frische Luftzug durch die Hallen unserer Kunsttempel wehte. Aber damit kam nun leider auch ein krankhaftes Haschen nach Wunderlichkeiten, eine Auffallsucht und eine Bethätigung des Nachahmungstriebes, die allenthalben verstimmt." (»Allgem. Kunst-Chronik« München 1894, S. 167.)

verwandeln, welche den massenhaft aufgeschichteten Unrath und Unfug aus dem Tempel der Kunst hinausfegen. Sind auch die ersten, wildesten Flegeljahre der modernen Entwicklung der Malerei vorüber, noch ist die Zahl der tollen Bubenstreiche, der Purzelbäume, der Gedankenlosigkeiten und Bosheiten sehr grofs. Das bevorzugte Lieblingskind der modernen Malerei ist die Landschaft. Der ganze Zug der Zeit, das Vorstürmen der Naturwissenschaften, die im Siegesrausch mitunter den letzten Rest von Bescheidenheit, Mäfsigung und Vernunft einbüfsten und sich befugt hielten, die Philosophie unter die Füfse zu treten, ja den Thron der Religion zu occupiren, die vorwiegend diesseitige Richtung des modernen Weltlebens, die Schärfung der Sinne für Auffassung der Wirklichkeit, die Fortschritte der Technik, der differenzirtere Farbensinn, — all' das drängt immer noch die Malerei nach diesem Gebiete hin. Und auf ihm entfaltet sie ihr bestes Können; hier hat sie in mancher Hinsicht die frühere Kunst überflügelt und wirklich Neues an die Stelle von abgelebtem Altem gesetzt. Das Prinzip der „Schöngegendmalerei" ist verlassen. Das Streben geht dahin, die Natur zu schildern ohne künstliche Appretur, ohne nivellirende Glattmalerei, ohne abschleifende Nachhülfe, ohne Eintragung eigener Reflexion und Komposition, in sorglos keckem Wurf, in raschem, breitem, derbem Farbenauftrag, im Milieu von Luft und Licht, in verzitternden, verschimmernden Konturen, in flüchtigen Momentaufnahmen. Diese neue Art der Landschaftsmalerei sucht nicht mehr wählerisch besonders interessante oder grofsartige Naturszenen heraus; sie bevorzugt sogar das Unscheinbare, Wenigbeachtete, Herbe, Rauhe, Abstofsende im Naturleben, will gerade diese Seiten desselben zur Geltung und Wirkung bringen, die bescheidenen Reize, die „latente Poesie" der einförmigen Gegenden, der Flachlandschaften, der in Eis und Schnee erstarrten, verstummten Gefilde, der einfachsten Thiermotive, der in der Sommersonne dampfenden Wiesen und Saatfelder, der im Mittagslicht badenden Fluren und strahlenden Wasserflächen, der von Sonnenstrahlen durchirrten und durchflirrten Bäume, der wehenden Morgennebel, des webenden Zwielichtes, der dunstigen Gewitteratmosphäre zu entbinden. Stoff und Thema ist ganz gleichgiltig geworden; die Parole heifst: „Natur ist überall, Stimmung ist überall, Licht und Farbe ist überall."[5])

Darin hat nun die moderne Malerei wirklich Grofses, Bleibendes, Erfreuliches geleistet. Mit Genufs und mit dankbarer Anerkennung wirklicher Fortschritte betrachtet man die Landschaftsbilder der Karlsruher Maler G. Schönleber, H. Baisch, Kallmorgen, Kampmann, Volkmann, des Hofmalers G. A. Amberger in Baden-Baden (Motiv aus Syrakus, Norwegen, die Oceanide, Sonnenuntergang am Tiber, Palmen von Bordighera), des Weimarer Gleichen-Rufswurm, der Münchener Ludwig Dill (Lagunenbilder), Leopold Kalckreuth, Hans Olde, F. Kubierschky, P. P. Müller (Buchenwald), die Dachauer-Bilder von Wilhelm Keller-Reutlingen, die Thierbilder von Heinrich Zügel und Viktor Weishaupt, die Marinen von Auguste Musin, Petersen, P. Höcker, das venezianische Nachtbild von Zanetti-Miti u. a. Und man freute sich, im vorigen Jahr im Glaspalast namentlich spanischen und italienischen Meistern zu begegnen, welche Freilicht, Zeichnung und feine Detailausführung ganz wohl zu verbinden verstanden, wie dem Mariano Barbasan (Piazza del Pizudo) und José Gallegos (am Brunnen in Venedig).

Aber freilich auch auf keinem Gebiet spreizt sich widerwärtiger ein modernes Malgigerlthum als eben auf dem der Landschaft. An die Seite der guten Leistungen drängen sich in grofser Zahl und mit unverschämter Aufdringlichkeit die zahllosen Mifsbildungen moderner Technik, die Karrikaturen der modernen Naturanschauung und Naturwiedergabe. Der Intimismus ist vielfach in Trivialismus ausgeartet, der nur mehr für das Platte, Nichtige, Uninteressante, Reizlose und Eintönige schwärmt und in den schmutzigsten und schmierigsten Farben schwelgt, die Schönheit geradezu perhorreszirt als täuschende Lüge und das Wesen der Natur verdeckende Maske, Welt und Natur verhässlicht und Geist, inneren Gehalt und künstlerische Form im gleichen Grad vernachlässigt. Dabei geht die Ruhe, die wohlthuende Frische, der zarte Duft, der kräftige Bodengeruch, das schöpferische Leben der Natur völlig zu Schanden. Es wird mit der Technik und Farbe, besonders mit dem Freilicht ein unkünstlerischer Sport getrieben. Je roher und derber man malt, umso sicherer glaubt man auf die Spur der Natur zu kommen. Defs-

[5]) R. Muther »Geschichte der Malerei im XIX. Jahrh.« München 1894, Bd. III S. 424.

wegen malen manche nicht mehr mit dem Pinsel, sondern mit der Tüncherquaste, mit Daumen und Spachtel, mit der Kelle; sie tragen in unerhörter Klexerei Farbengebirge auf der Leinwand auf, anzusehen wie Reliefkarten. Sie schmieren Farbe neben Farbe, die eine schreiender, dröhnender, brüllender als die andere, und sie glauben damit die Farbenmusik der Natur erreichen zu können. Das Streben, das im vollen Sonnenlicht prangende Grün der Wiesen und Bäume nachzumalen, hat die Landschaftsmalerei mit Arsenik vergiftet. Die modernen Ausstellungen sind nach einem Worte Lenbachs vielfach Ausstellungen geisteskranker Anilinfärber geworden. Man huldigt einer unnatürlichen Schlemihlmalerei und malt ein Licht, das keinen Schatten wirft; man spielt mit dem Licht, wie die Kinder mit dem Feuer. „Das Licht", sagt Lenbach, „hat in der Malerei den Zweck, das Wesentliche stark hervortreten zu lassen, aber das Licht als Selbstzweck ist Spielerei, nicht Kunst." Der Individualismus wird zum ungebundensten Subjektivismus, der keinerlei Regel und Gesetz mehr anerkennt, nicht mehr Interpret und Organ der Natur sein will, sondern sie zur Sklavin seiner Willkür und Laune, zum Opfer seiner wahnsinnigen und tollhäuslerischen Einfälle macht. Jede Individualiät, — so wird verkündigt[6]) — auch die tollste, ist berechtigt, wenn sie nur künstlerisch und ächt ist; aber toll und tollst und künstlerisch und ächt sind doch wohl einander ausschliefsende Begriffe.

Dafs diese Schilderung übertrieben sei, wird Niemand sagen, der mit normalem Auge die letzten Münchener Ausstellungen durchwandert hat. Er hat sich gewifs mit uns geärgert und entsetzt z. B. über die sonnendurchblitzte „Lindenallee" von Eugenie Dillmann (Berlin) mit ihren verschiedenen Grün, welche alle gleich giftig, todt und stumpf sind, über die grofse Milchsuppe von Georg Burmester (Kiel), benannt: „Nachmittag an der Schlei", über die Farbenklexberge des Julius Wentscher (Berlin), welche Wellenberge und einen „Abend an der Ostsee" darstellen sollen, über die „Dämmerung" von A. Egersdoerfer (München), in welcher ein abscheuliches Schwarzgrün in ein Schmutzigblau überdämmert, über „das Meer" von H. Heimes (Düsseldorf), das man ohne den Katalog für ein Schneefeld halten würde, über Th. Heines (München) „Abendlandschaft" mit ihrem undefinirbaren Grün, über den grünlich-gräulich-bläulichen „Frühling" von K. v. Ferenczy (München), über die weifsen, blauen, grünen Klexe, welche bei W. Hamacher (Berlin) das Meer bedeuten, über die Chokoladebrühe des H. v. Volkmann (Karlsruhe), benannt: „Waldeinsamkeit"; noch mehr aber über die in der Sezession prangenden Spachtelmalereien der Münchener B. Buttersack, F. Eckenfelder, L. Herterich, H. Heyden, Th. Hummel, G. Jaufs, P. Schultze-Naumburg, welche nicht den Eindruck von Gemälden machen, auch wenn man sie auf fünfhundert Schritte Distanz betrachtet.

Die durch die Landschaft in den Hintergrund gedrängte Figurenmalerei, das Genre-, Charakter-, Sittenbild ist von ersterer kaum mehr genau abzulösen. Sie haben ihre selbstständige Bedeutung eingebüfst. Die Gesetze der modernen Landschaftsmalerei herrschen auch auf diesem Gebiet. Auch hier gilt der Inhalt und der Gedanke nichts mehr. Die Parole heifst: keine Programm-Malerei mehr, keine Illustrationskunst, keine gemalten Geschichten und Anekdoten, keine Novellen und Gedankenwerthe — blofs Malerei schlechthin, unter Verzicht auf jeden erzählenden Inhalt, blofs wirkliches Leben ohne jede eingetragene Reflexion.[7]) Auch hier eine ausgesprochene Vorliebe für die untersten Klassen, für das Alltägliche, Gewöhnliche, Triviale. Inaugurirt wurde diese Richtung durch Adolf Menzel, der erstmals mit dem kalten, zergliedernden, stechenden Blick eines Anatomen oder Physiologen die Menschenwelt musterte und mit herzloser Objektivität wiedergab, — durch Wilhelm Leibl, der mit erschreckender Realistik den Menschen schildert, und „die ganze Einwohnerschaft Aiblings, Jäger, Bauern, Weiber als beängstigende Doppelgänger der Natur in einer Aehnlichkeit von niederschlagender Wirkung"[8]) in seine Bilder herübernimmt, — durch den Matador dieser Richtung, den „Bringer des Prometheus-Funkens", Max Liebermann, der in seinen Gänserupferinnen, Rübenfeldarbeiterinnen, Netzflickerinnen, Flachsspinnerinnen, in der Frau mit der Ziege (Pinakothek München) auch das Leben in den untersten Schichten aufsucht, aber ihm doch durch ein inniges Eingehen, durch Betonung des Wesentlichen und Charakteristischen, durch psycho-

[6]) »Allgem. Kunstchronik« 1894, S. 167.

[7]) Vergl. Muther a. a. O., S. 406 ff.

[8]) a. a. O. S. 407.

logische Tiefe einen inneren Werth zu retten sucht. Man macht grofse Worte über diese moderne Richtung und hat ihre Geburt und ihr Wachsthum mit Trompetenschmettern begrüfst. Das Publikum steht ihr bis zur Stunde skeptisch gegenüber und der gemeine Menschenverstand wird jetzt und künftig sein Urtheil dafür abgeben: allen Respekt vor dieser genauen Belauschung, Behorchung und Wiedergabe des Menschenlebens; aber sollte denn wirklich vollkommener Verzicht auf geistigen Inhalt und Gehalt, auf Geist, Poesie, Humor die condicio sine qua non einer vollkommenen Wiedergabe des Menschenlebens sein? steckt nicht ein klein wenig Geist und Vernunft schliefslich in jedem Menschen, auch dem der untersten Stände, etwas Sinn und Poesie schliefslich im Volksleben, wo man es fafst? und ist etwas mehr klare Zeichnung und künstlerische Umformung hier absolut vom Uebel? Selbst von einer Seite, welche für die moderne Richtung enthusiastisch schwärmt, mufs man doch zugeben: „Als drittes Axiom (nach der Forderung des malerischen und des höheren, Stimmung erzeugenden Elementes“) darf nunmehr wieder auch der geistige Gehalt in sein Recht treten. Er soll keineswegs stets gefordert werden, er kann und darf sehr wohl auch dem vollendetsten Kunstwerk fehlen (?), — aber er ist an sich auch kein gefährliches Accidenz, das der ächte Künstler, wie uns unsere modernsten Genremaler glauben machen wollen, möglichst zu vermeiden hat. Man kann „malerisch denken“ und gleichzeitig „Gedanken verkörpern“.[9]) Und Volkelt stellt mit Recht die Forderung, dafs die Kunst auch das Gleichgültige, Triviale, Kümmerliche, durch Zufall Zerstückelte und Entstellte, das Absonderliche, Launenhafte im wirklichen Leben zur Darstellung bringe, nachdem sie es auf die Stufe des Menschlich-Bedeutungsvollen erhoben.[10]) Das kann aber nicht gesagt werden von einer grofsen Zahl moderner Genrebilder, deren Meister, übereifrige Nachtreter der obengenannten Trias, lediglich nur darauf ausgehen, das Menschen- und Volksleben zu veröden und zu verblöden, zu verdreckeln, zu verekeln und zu verleiden: wie z. B. Graf Leopold Kalckreuth in seiner „Sommerzeit“, Becker-Gründahl in seinem „blinden Mann“, der den Illusionsreiz zum Brechreiz steigert, Linda Göhl (Interieur), Chr. Landenberger in seinem „badenden Knaben“, der gar keine Glieder mehr hat, sondern nur aus gelben, grünen und orangenen Flecken zusammengesetzt ist, und viele andere. Hervorragende Leistungen aber sind der „Geizhals“ von Richard Nitsch, „die Dorfältesten“ von Otto Heichert, „die Testamentseröffnung“ von Josef Muntsch, „der Besuch beim Verurtheilten“ von P. J. von der Ouderaa, „Hoher Besuch“ (im Atelier) von F. Steinmetz, „die Sonntagsruhe“ von K. Hartmann, „Hauskapelle“ von G. Jakobides, „ein genügsamer Weltbürger“ (ein mit einem alten Schuh spielendes Kind) von L. Knaus, „Verstofsen“ von A. Dieffenbacher, „die Charakterköpfe“ von E. Harburger, „Pferdezähmung“ von B. Galofre, „das Puppentheater“ von W. Geats, — hervorragend, weil die moderne Wirklichkeitsauffassung sich hier noch einen Funken von Geist und Gefühl, von Poesie und Humor und noch ein gut Stück solider alter Technik und Zeichnung gewahrt hat.

Die Historien- und Schlachtenmalerei, die Malerei des grofsen, monumentalen Stiles ist zu Grabe gegangen. Was in den letzten Ausstellungen in diese Kategorie gehört, kann an den Fingern aufgezählt werden: E. Carpentier's Schlachtenbild: „1793 in der Bretagne“, keineswegs in allem gelungen, Peter Janssen's Kolossalbild: „der Mönch Walther Dodde und die Bergischen Bauern in der Schlacht bei Worringen 1288“, von kraftvollem Leben strotzend, A. Sochaczewski's „Abschied der Verbannten am Grenzstein von Sibirien“, Lischka's „Michelangelo's Traum“, des Villegas „Triumph des Dogen Foskari“ und „Tod des Matadors“, Benliure's „Einzug der Stierfechter“. Man bedauert den Untergang der historischen Malerei nicht; man freut sich darüber, dafs die moderne Malerei so ganz im frisch pulsirenden Leben der Gegenwart aufgeht; aber eine Kunst, welche verlernt hat, sich auf dem Boden vergangener Jahrhunderte zu bewegen und die grofsen Momente der Weltgeschichte darzustellen, ruft doch Zweifel wach an der Höhe und Richtigkeit ihres Standpunktes, an der Weite ihres Gesichtskreises und an der Kraft ihres Könnens, vollends wenn sie zeigt, dafs sie über der Beschäftigung mit den sozialen Problemen der Gegenwart selbst zur Sozialdemokratin geworden. — (Forts. folgt.)

Freiburg i. B. Paul Keppler.

[9]) »Kunst-Salon« von Amsler und Ruthardt Berlin 1893, S. 235.

[10]) »Aesthetische Zeitfragen« S. 157.

Bücherschau.

Zur Kenntnifs und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands. Begonnen von E. F. A. Münzenberger, Stadtpfarrer, fortgesetzt von Steph. Beissel S. J. IX. Lieferung. mit 10 photographischen Abbildungen. Frankfurt a. M. 1895, A. Foesser Nachf. (Preis Mk. 6.—.)

Während des Erscheinens des vorstehend bezeichneten Werkes ist mehrmals in dieser Zeitschrift auf dessen hohe Bedeutung in künstlerischer und kunsthistorischer Beziehung hingewiesen worden. Wie reichhaltig der von Münzenberger vollendete, in 8 Lieferungen 180 Beschreibungen von Altären und 80 Bildtafeln befassende erste Band auch ist, so stellte er doch am Schlusse desselben noch sehr viel Weiteres in Aussicht. Diese Zusage unterzeichnete Münzenberger am 12. Oktober 1890; am 22. Dezember 1890 starb er im besten Mannesalter, gewifs zum Theil in Folge seiner ganz ungewöhnlichen Anstrengung für sein künstlerisches Unternehmen in Verbindung mit opferwilligster Hingebung an seinen seelsorglichen Beruf. Als ein besonderer Glücksfall ist es zu betrachten, dafs zu der mit gar manchen Schwierigkeiten verbundenen Fortführung des von Münzenberger Begonnenen sich gerade der rechte Mann in der Person des mit demselben nahe befreundet gewesenen, als Kunstkenner und -Schriftsteller längst rühmlich bekannten Herrn Beissel gefunden hat. Das vorliegende Heft, das neunte der ganzen Sammlung, legt hierfür Zeugnifs ab, der gedruckte Text sowohl, als die beigegebenen Bildertafeln. Wie der Prospekt sagt, sind letztere, um sie praktisch verwerthbarer zu machen, nach möglichst grofsem Maafsstab aufgenommen; alle Einzelheiten treten klar und scharf hervor. Das Heft handelt ausschliefslich über flämische Altäre der spätgothischen Periode. Zumeist aus grofsen Werkstätten in Brüssel und Antwerpen hervorgegangen, fanden sie weithin Aufnahme, namentlich auch im nördlichen Deutschland, wo solche jetzt noch gar manche Kirche schmücken. Ein besonderer Abschnitt handelt von den in unserer Rheinprovinz, besonders dem niederrheinischen Theile derselben und in der Diözese Trier befindlichen. Eine grofse Zahl von Altären wird uns vorgeführt, alles betreffs derselben Bemerkenswerthe dargelegt. So die Art ihrer Anfertigung — durchweg mittels Arbeitstheilung zwischen den Verfertigern des Architektonischen und des Bildwerks, dem Dekorations- und dem Flügelmaler — die verschiedenen Gruppirungssysteme je nach der Widmung, dem Grundcharakter der Altäre — Passions-, Marien-, Heiligenaltäre — die Methode der Polychromirung u. s. w. Auf's Sorgsamste findet sich bezügliches Historische und Litterarische, überhaupt Alles herangezogen, was geeignet ist, Licht auf die Materie zu werfen, auch anderwärts nach Art der flämischen Altäre Geschaffenes. Näheres Eingehen auf Einzelnes würde hier zu weit führen. Zum Schlufs sei indefs noch ein Ausspruch Münzenberger's in der Einleitung zum ersten Bande von hervorragender praktischer Bedeutung, besonderer Beachtung empfohlen. Derselbe geht dahin, dafs „der mittelalterliche Flügelaltar als das unübertroffene, nicht blofs für gothische Kirchen vorzugsweise sich eignende Vorbild anzusehen" sei. Nur übereifriger Purismus kann daran Anstofs nehmen. Haben doch auch die grofsen Meister des Mittelalters, deren Autorität im Punkte des Kunstgefühls die unserer Puristen doch wohl überwiegt, unbedenklich nicht blofs Flügelaltäre, sondern auch Chorstühle, Kanzeln, Taufsteine und Sakramentshäuschen gothischen Stils in romanischen Kirchen aufgestellt. Dem Einwand zu grofser Kostspieligkeit begegnet Münzenberger durch die Bemerkung, dafs sein Werk nicht blofs figurenreiche, sondern auch schlichte, einfache Altäre in Rede stehender Art darbiete. Die Kosten der Figurengruppen würden sich überdies in dem Maafse herabmindern, in welchem Bestellungen bei stilkundigen Bildhauern denselben gestatteten, nach mittelalterlicher Weise, Schüler heranzubilden. Im Uebrigen sollte doch auch die Rücksicht auf Wohlfeilheit am Wenigsten betreffs der Ausstattung des Altars als in's Gewicht fallend erachtet werden. Möge die auf das Prachtwerk verwendete mühevolle Arbeit, der Absicht seines edeln Begründers gemäfs, sich dadurch lohnen, dafs die deutsche mittelalterliche Bildhauerei, eine echte Volkskunst neu belebt wieder weithin reiche und schöne Blüthen treibe.

Köln. A. Reichensperger.

[Der I. Band des Münzenberger'schen Altarwerks hatte in den Kreisen der Archäologen und Künstler so viel Beachtung gefunden und so viel Nutzen gestiftet, dafs nach dem Tode des Begründers auf die Fortsetzung nicht verzichtet werden durfte, so schwer es auch hielt, dafür die geeignete Kraft zu gewinnen. Endlich hat sie sich in dem auch um unsere Zeitschrift hochverdienten P. Beissel gefunden, der mit dem gesammten Rüstzeug kunstgeschichtlicher, archäologischer, technischer Kenntnisse ausgestattet aus Liebe zur Sache unverdrossen die Mühsale der Reisen auf sich nimmt, ohne welche nun einmal ein solches Werk nicht zu Stande gebracht werden kann. Von der Hingebung der Arbeit wie von dem Ernste der Forschung legt bereits die I. Lieferung glänzendes Zeugnifs ab, die überall den sorgsamen Beobachter und den systematischen Bearbeiter zeigt. Staunenswerth sind daher auch die vielen neuen Resultate, zu denen der Verfasser in Bezug auf die bis dahin mit noch so vielen Mythen umwobenen flämischen Altaraufsätze gelangt ist. An der Hand festgestellter Marken und zuverlässiger Analysen hat er sie untersucht und von den einzelnen Fabrikationsstätten, namentlich Brüssel und Antwerpen, eine so genaue Charakteristik gegeben, dafs mit ihrer Hülfe die bezüglichen Arbeiten leicht bestimmt werden können. Die zahlreichen in der Rheinprovinz vorhandenen flämischen Altäre, von denen, so versteckt auch manche derselben waren, dem Verfasser keiner entgangen zu sein scheint, werden besonders eingehend beschrieben, und viele ikonographische Bemerkungen wie gelegentliche Notizen über die Schicksale einzelner Altäre sind höchst dankenswerthe Beigaben. In Bezug auf den S. 21 erwähnten Paffendorfer Altar mögen sie durch die Angabe vervollständigt werden, dafs er aus der Münsterkirche zu Essen stammt, wo die beiden oberen Flügelbildchen desselben zurückgeblieben sind.] D. H.

Abhandlungen.

Ueber die Erhaltung und Erweiterung unserer Landkirchen.

Mit 12 Erweiterungsentwürfen.

Jeder aufrichtige Freund christlicher Kunst wird mit dem Verfasser auf's Tiefste die Thatsache beklagen, dafs sich im Bestande der überlieferten Kirchenbauten, insbesondere der kleineren Landkirchen in der Rheinprovinz, seit Jahrzehnten eine ernste Wandlung vollzieht.

In Folge einer gesteigerten Bauthätigkeit ist der Bestand unserer kirchlichen Baudenkmäler in bedenklichster Weise bedroht, verstümmelt und vernichtet worden; manche reizvolle Kapelle steht verwahrlost; manche ehrwürdige Pfarrkirche, einst eine stimmungsvolle Zierde der Landschaft, erscheint nun in unverständigem, mindestens befremdlichen Aufputz und an der Stelle eines einfachwürdigen Gotteshauses ist ein anspruchsvoller Neubau entstanden, in langweiligem Schema, mit dem unverkennbaren Stempel neuzeitlicher „Spekulation". Ja, man kann ohne Uebertreibung behaupten, dafs selbst die Kriegsfackel früherer Jahrhunderte kaum je so gewaltsam in das Erbtheil der Kunstgeschichte eingegriffen, wie die irregeleitete Baulust unserer Tage. Obwohl zugestanden werden mufs, dafs in den Rheinlanden im Allgemeinen Sinn und Verständnifs für der Väter Werke an Boden und Tiefe gewonnen, so haben bisher die berufenen Organe mit wenig Erfolg gegen den versteckten Feind unserer Kunstdenkmäler angekämpft, welche eines wirksamen Schutzes im weiteren Umfange zur Zeit entbehren. Insbesondere haben sich bisher gerade die meist abgelegenen Landkirchen am leichtesten der behördlichen Aufsicht, soweit sie überhaupt geübt werden kann, entzogen. Es erscheint daher dem Verfasser dringend geboten, die Nothlage unserer Landkirchen im Allgemeinen scharf aber wahrhaft zu beleuchten und die mögliche Abhülfe sachlich und fachlich zu erörtern; durch eine Reihe positiver Vorschläge und anschaulicher Beispiele zu Kirchenerweiterungen soll das Interesse weiterer Kreise für diese Seite christlicher Kunst im besonderen angeregt werden.

I.

Erweist sich bei dem Anwachsen einer Kirchengemeinde der vorhandene Kirchenraum als zu klein, so kommt zunächst ein Erweiterungsbau, in zweiter Linie ein Neubau in Frage; ein Neubau erscheint grundsätzlich nur in dem Fall berechtigt, wenn der Fall eines Erweiterungsbaues ausgeschlossen oder wenn nur durch den Bau einer zweiten Kirche der gesteigerten Seelenzahl genügt werden kann.

Der erstere Fall eines Erweiterungsbaues wird in der Regel bei den ländlichen Pfarrkirchen zutreffen, zumal bei diesen die Ortsbebauung weitläufig und oft der anschliefsende Friedhof für die Erweiterung verfügbar ist. Dieser Lösung, welche durch einen Erweiterungsbau das Bedürfnifs der Gemeinde zu befriedigen sucht, verdanken wir die interessantesten und malerischsten Kirchenbauten in der Kunstgeschichte. Die alten Meister pflegten mit der Erweiterung schrittweise, dem wachsenden Bedarf und den Baumitteln entsprechend, vorzugehen und verstanden es vortrefflich, sich trotz vorgeschrittener Konstruktion und verschiedenen Materials den überlieferten alten Formen im Ganzen und im Einzeln pietätvoll und verständig anzuschmiegen. Gerade die Rheinprovinz hat in dieser Richtung nicht nur in den grofsen Städten, sondern auch auf dem Lande treffliche und mustergültige Lösungen aufzuweisen; sie wurden nur begreiflicher Weise in der ersten Zeit der Romantik weniger geschätzt, als die mehr einheitlich durchgeführten Anlagen.

Wie ein lapidares Stammbuch nimmt sich ein solches Bauwerk aus, das von den Wandlungen der Zeiten eindringlich redet, bei dem die Ueberlieferung vielleicht hin und wieder springt, aber selten abgebrochen erscheint; — eine charaktervolle steinerne Urkunde, in der die Gemeinde ihre Geschichte niedergelegt und fortgeführt hat.

Im Gegensatz zu dieser fortbildenden Bauweise, welche sich in den Rheinlanden bis in die Mitte des XVII. Jahrh. deutlich verfolgen läfst, macht sich späterhin die Gleichgültigkeit

gegen die Ueberlieferung und eine starke Rücksichtslosigkeit in der Verfolgung des Bauzweckes geltend. So lange nun die Bauaufgabe in den Händen eines tüchtigen und begabten Architekten blieb, war die Einbufse an kunsthistorischem Werthe leichter zu verschmerzen, sofern eben der berufene Architekt in verständiger Materialbehandlung und liebevoller Einzelausbildung sein Bestes leistete. — Aber recht traurig war es um den Erweiterungsbau bestellt, der entweder einem fanatischen Puritaner oder einem akademischen oder nicht akademischen Revolutionär in die Hände fiel. Der letztere Fall ist bis in die neueste Zeit praktisch geblieben. Organisch verstümmelt, umgemodelt und uniformirt hat manche umgebaute Kirche ihren künstlerischen Werth und Charakter eingebüfst. Hat doch das Verständnifs für einfache Kunstformen sich noch wenig Bahn gebrochen, und deckt sich doch in seltenen Fällen das wahre Interesse des Bauwerks mit der Geschmacksrichtung des beauftragten Architekten, noch weniger mit dem persönlichen Interesse eines bauleitenden Unternehmers. Die Zahl der so neu frisirten Kirchen ist schon ganz beträchtlich angewachsen.

Einen anderen Verlauf pflegt die Bauangelegenheit zur Abhülfe der Baunoth zu nehmen, falls, wie auch das nicht selten vorkommt, das alte ehrwürdige Gotteshaus, das vordem vielleicht Jahrhunderte sich bewährt, von unberufener Seite als baufällig erklärt und eine event. Instandsetzung als unerschwinglich dargestellt wird. In diesem Falle erscheint natürlich der Gemeinde ein Neubau unvermeidlich, und der erforderliche Plan wird freihändig oder durch Wettbewerb bald und billig beschafft. — Mit fortschrittlichem Stolze erstrebt dann wohl die Vertretung der Pfarrgemeinde einen stattlichen Bau zum mindesten mit einem weitsichtbaren Thurm und mit weittragendem Geläut; das Innere soll recht einheitlich werden. Der Kostenanschlag erscheint mäfsig, einschliefslich des neuen Hochaltars; die erforderlichen Mittel werden vertrauensvoll bereit gestellt. — Nur eins fehlt noch: der Bauplatz. — Was liegt dann näher, als die baufällig erklärte Kirche kurzer Hand abzubrechen, was ja in wenigen Tagen geschehen kann. — Und es geschah meist sehr schnell; oft, ehe die zuständige Aufsichtsbehörde den Abbruch genehmigen konnte, lag schon die einstige Pfarrkirche, der Andachtsraum, die Ruhestatt einer langen Geschlechterreihe in Trümmern — und in dem stolzen Neubau, der rasch emporwächst, erinnert demnächst vielleicht nur noch ein Altar- oder Taufstein an die erste Gründung und Ansiedelung der Pfarrgemeinde.

Eine wenig bessere Wandlung der Sachlage tritt ein, wenn, vielleicht unter dem Drucke einer auf Erhaltung bedachten Aufsichtsbehörde, die alte Pfarrkirche nicht zum Abbruch kommt, somit einstweilen bestehen bleibt.

In solchem Falle pflegt die Gemeinde für den Neubau einen anderen Bauplatz auszuwählen, der neu zu erwerben ist. Mit diesem Beschlufs ist meist das Urtheil über die bisherige Pfarrkirche gesprochen, welche nach Vollendung des Neubaues verwaist. Die der Gemeinde obliegende Unterhaltung wird nur als zinslose Baulast empfunden und um so mehr, als mit der Zeit der Gedanke an die Ueberlieferung im Gedächtnifs der Pfarreingesessenen zu schwinden beginnt. In Folge der mangelnden Aufsicht nehmen die Unterhaltungskosten stetig zu, und das Erinnerungszeichen einstigen Gottesdienstes ist dem langsamen Verderben geweiht. Nicht genug, dass des Wetters rauhe Gesellen ungestört mit dem Denkmal christlichen Sinnes ihr offenes Spiel treiben; schimpflicher als selbst die Kriegsfurie ist oft die pietätlose Menschenhand verfahren. Aufsen und innen ein Bild kläglicher Verwahrlosung: Es fehlt am Dach, am wichtigsten Schutz des Gebäudes; offen stehen Fenster und Thüren; das Innere gleicht einer Trödlerbude; auf umgestülpten Grabsteinen hält die Rohheit ihr Stelldichein ab und reicht vor beraubten Altären dem Kunstschacher die Hand zum Bunde. Erscheint da nicht ein Retter in der grofsen Noth, so steht der gänzliche Verfall des Bauwerks bevor. Es gibt für den empfindenden Wanderer und Kunstfreund kaum etwas beschämenderes, als der Nothschrei der verlorenen Kapellen und die Liste der verwaisten Landkirchen in den Rheinlanden.

II.

Gegenüber der geschilderten Kirchennoth gilt es nun entschiedene Stellung zu nehmen.

Wie kann der offenbaren Noth begegnet werden? — Die allgemeine Antwort auf diese Frage mag lauten: „Wo ein Wille, da ein Weg.“

Bei dem Bau jedes Gotteshauses ist zunächst nach dem Grundsatz der Pietät zu verfahren.

Pietät üben sollten die beiden Hauptfaktoren, welche bei einem Kirchenbau zusammenwirken, sowohl die Vertretung der Gemeinde, wie der beauftragte Architekt.

Jede Pfarrgemeinde hat die sittliche Pflicht, an die in ihrer Kirche verkörperte Ueberlieferung anzuknüpfen; sie sollte daher grundsätzlich bei irgend einer Baunoth jeder Lösung den Vorzug geben, welche die Erhaltung ihrer überlieferten Kirche ermöglicht, ja sie sollte in diesem Sinne selbst zu Opfern bereit sein. Es ist das ein Moment von hervorragend sittlicher Bedeutung, dem, zumal gegenüber den nivellirenden Strömungen unseres Zeitalters, mit bewufster Klarheit und Kraft Geltung verschafft werden sollte. Die Frage, ob die Erhaltung der Pfarrkirche sich aus kunsthistorischen Gründen empfiehlt, mag für die grundsätzliche Haltung erst in zweiter Linie in Betracht kommen. Andererseits sollte die pietätvolle Erhaltung eines geweihten Bauwerks die Ehrensache berufener Architekten sein. Das Vertrauen der Gemeinde werden letztere am schönsten dadurch lohnen, dafs sie bestrebt sind, das ihnen anvertraute Erbtheil christlicher Kunst in aufrichtiger Liebe zu schonen, zu erhalten und zu schützen. Gegenüber dem vielfach angewandten Schlagwort: „der Lebende hat Recht“, sei betont, dafs die sittliche Welt das Recht des Einzelnen beschränkt und dafs der Lebende nicht das Recht hat, die Stiftung, das Vermächtnifs oder die geistige Errungenschaft der Vorfahren rücksichtslos anzutasten. Und jeder tüchtige und uneigennützige Architekt wird gern zurücktreten vor einem Meisterwerke der Vorzeit. Demnach werden schon aus ethischen Gründen sowohl Gemeindevertretung wie Architekt in sehr vielen Fällen eine verständige Kirchenerweiterung anstreben müssen. — Wo dieser aufrichtige Wunsch und Wille besteht, wird sich der Weg schon finden. Zur Abhülfe der Kirchennoth empfiehlt sich die Kirchenerweiterung in zweiter Linie aus praktischen wirthschaftlichen Gründen. Der Auftrag zur Bauausführung erfolgt gemeinhin auf Grund eines Kostenanschlages; ist ein solcher gewissenhaft aufgestellt, so bietet er der Gemeinde eine möglichst sichere Gewähr gegen Ueberschreitung der Baukosten. — Wie bei einem Neubau, so wird daher auch bei einem Erweiterungsbau die Gemeinde auf einen gewissenhaften Kostenanschlag Werth legen müssen. Die Aufstellung des Anschlages bei einer Erweiterung ist allerdings weniger einfach und glatt, wie bei einem Neubau; es mag wohl unter Laien vielfach die Ansicht verbreitet sein, dafs die Kosten eines Erweiterungsbaues weniger übersichtlich zu veranschlagen seien, und weiterhin, dafs sich die Kosten eines Erweiterungsbaues in vielen Fällen höher stellen würden als die Kosten eines im Zwecke gleichwerthigen Neubaues. — Diesem Irrthum soll durch eine rechnerische Betrachtung begegnet werden.

Es stehe eine Gemeinde vor der Frage, ob es wirthschaftlich gerathener sei, eine vorhandene, alte Kirche zu erweitern, oder an Stelle der abzubrechenden alten Kirche einen dem Erweiterungsbedürfnifs entsprechenden Neubau, ohne massive Thurmanlage, zu errichten. — Der Erwerb eines Bauplatzes für den Neubau komme in Wegfall.

Es sei der vor der Erweiterung verfügbare nutzbare Kirchenraum mit A (in *qm*), das erforderliche Mehr an Nutzraum mit B (*qm*) bezeichnet. Soll nun der durch genannten Zuwachs erweiterte Kirchenbau durch einen gleichwerthigen neuen Kirchenraum ersetzt werden, so mufs letzterer einen Nutzraum: $(A + B\,qm)$ aufweisen. Für die praktische Herstellung des Nutzraums sei ein entsprechender Aufwand an Konstruktionsmitteln (Wänden, Pfeiler etc.) von a beziehungsweise $a + b$ erforderlich.

Es wachsen nun bekanntlich die Kosten eines Kirchenbaues (von einem Thurmbau ist ja abgesehen) in geradem Verhältnifs zu der bebauten Fläche, die Kosten auf die Einheit seien mit N bezeichnet.

Hiernach lassen sich die Kosten des Neubaues mit dem Nutzraum $A + B$ ausdrücken:

$$K_N = N(A + B + a + b)$$
$$= N(A + B) + N(a + b).$$

In entsprechender Weise berechnen sich die Kosten des eigentlichen Erweiterungsbaues:

$$N(B + b)$$

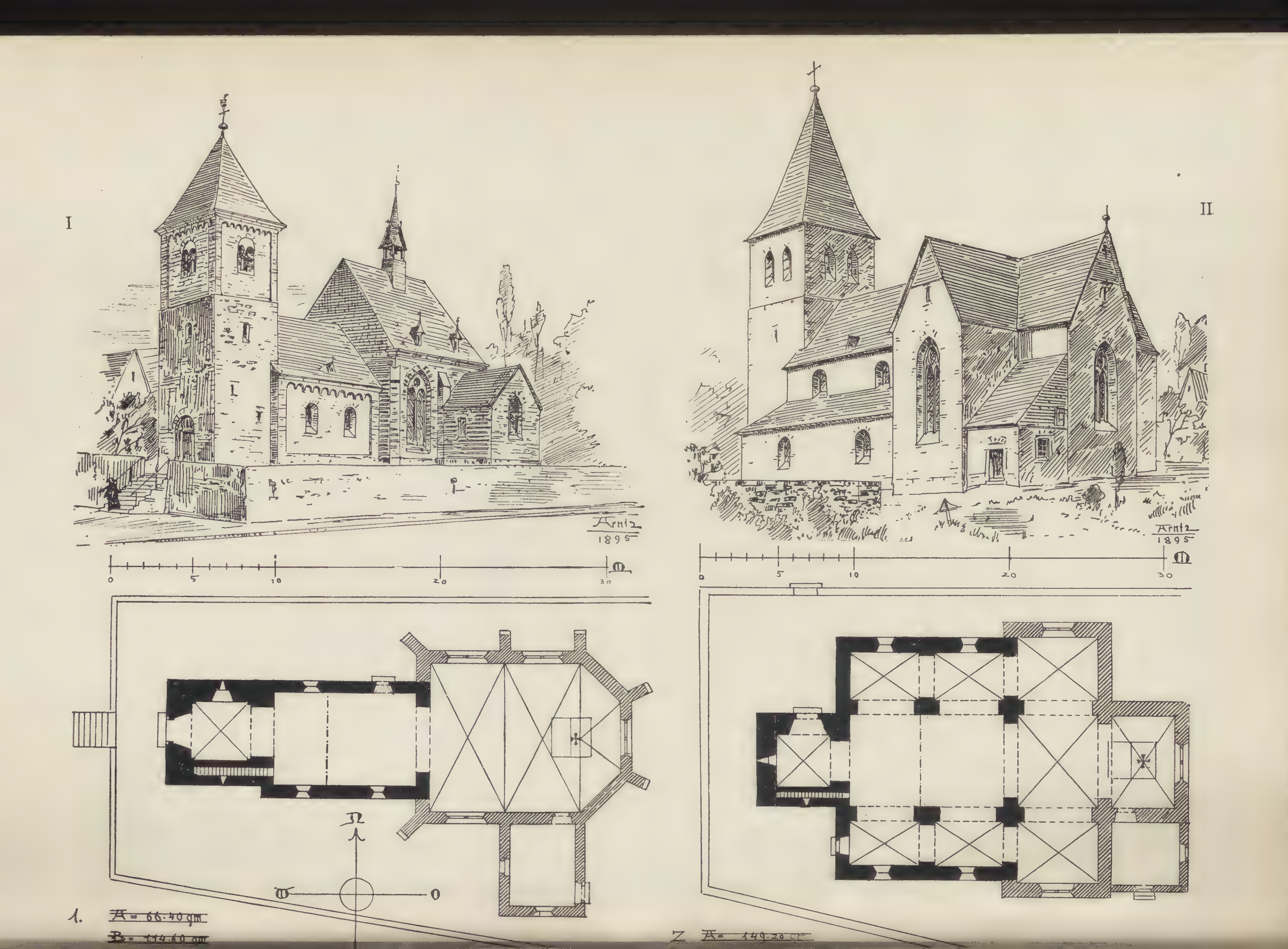
d. h. kosten die neuen Theile. Hierzu kommen nun die Kosten zur Instandsetzung der zu erhaltenden alten Bautheile (= E), so dafs die Gesammtkosten der Erweiterung die Summe darstellen lassen:

$$K_e = N(B + b) + E.$$

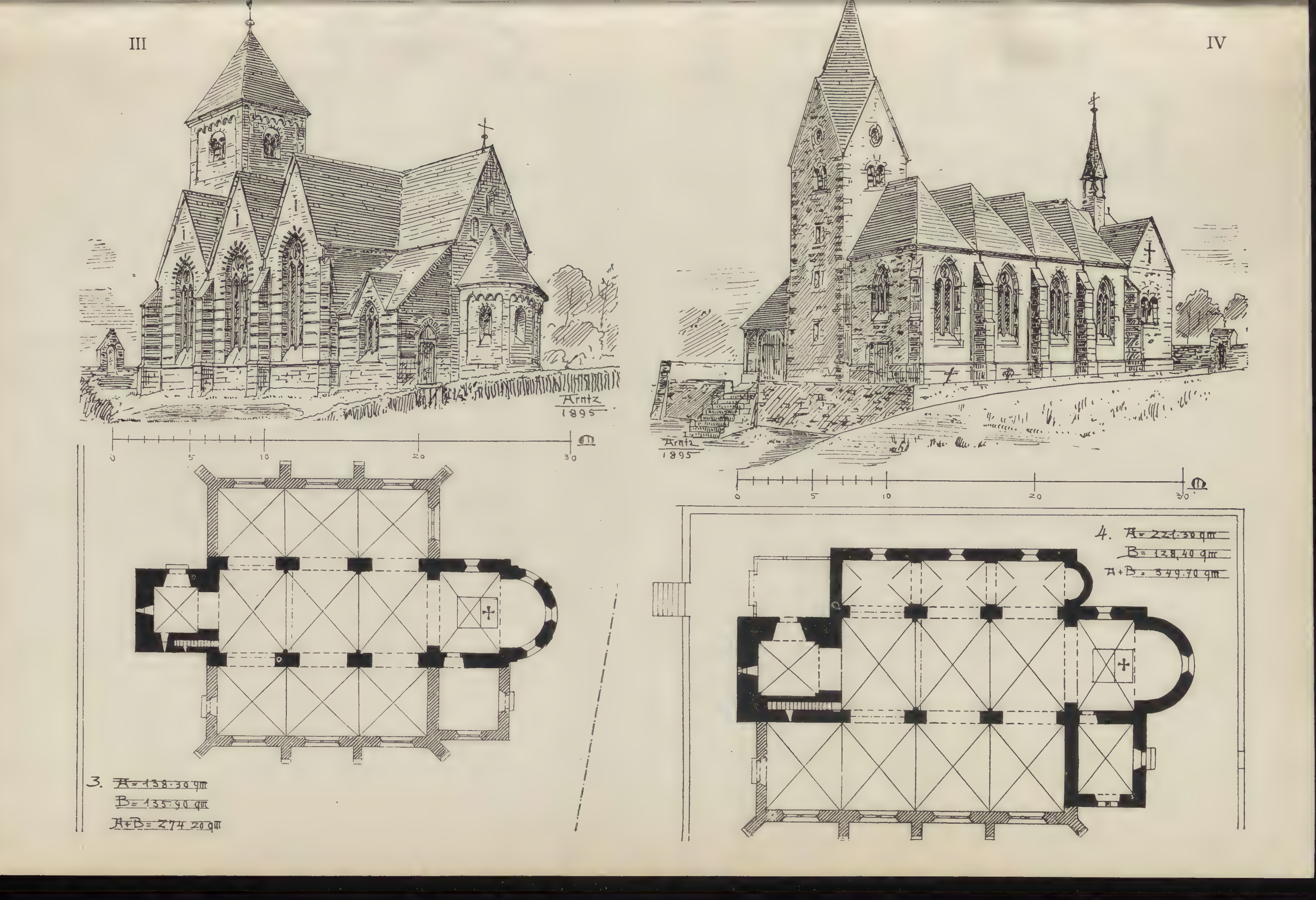
Vergleicht man die beiden Summen so folgt, dafs: $K_N = K_e$

d. h. die Kosten des Neubaues gleich den Kosten des Erweiterungsbaues, wenn

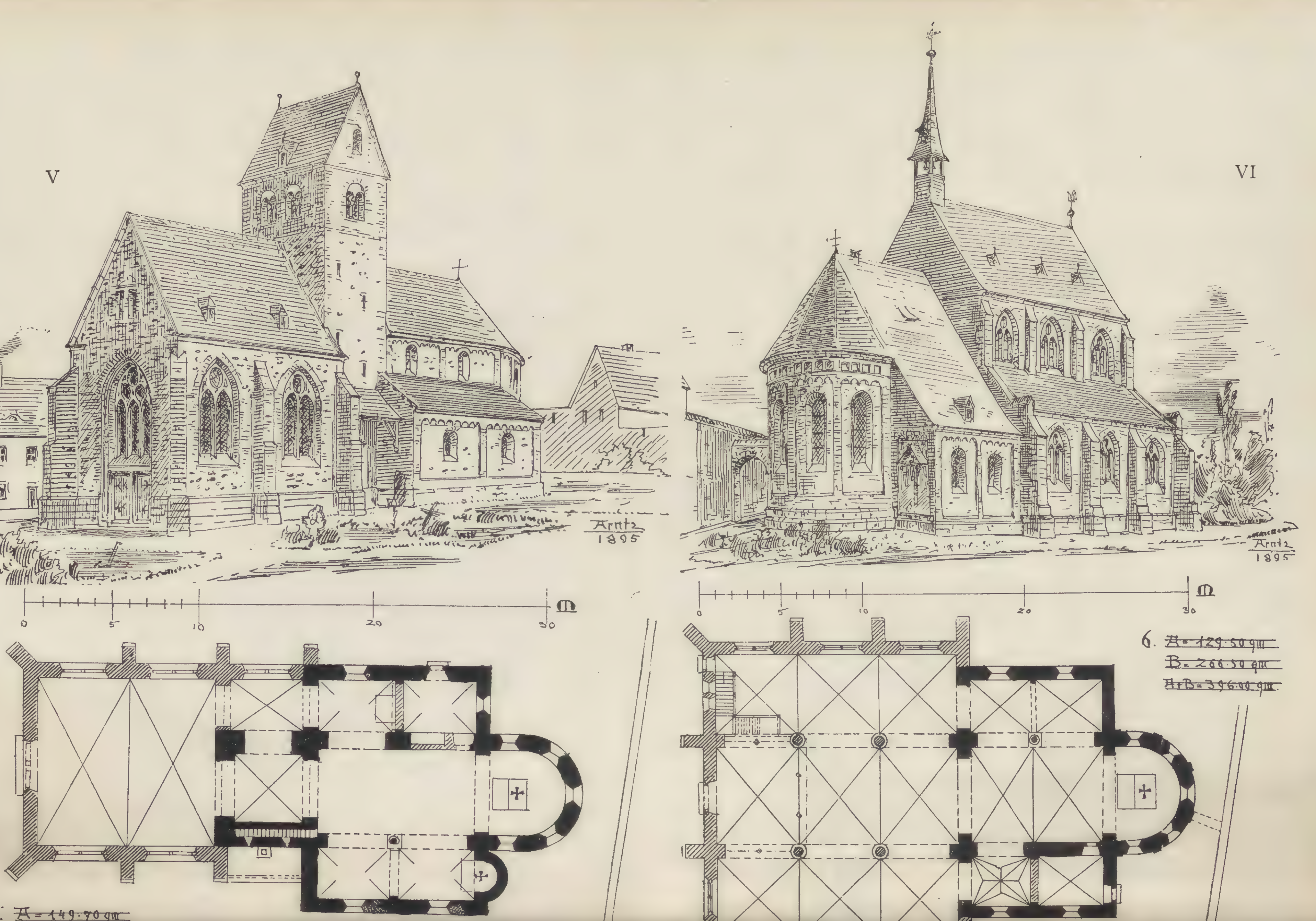
$$N \cdot (A + a) = E;$$

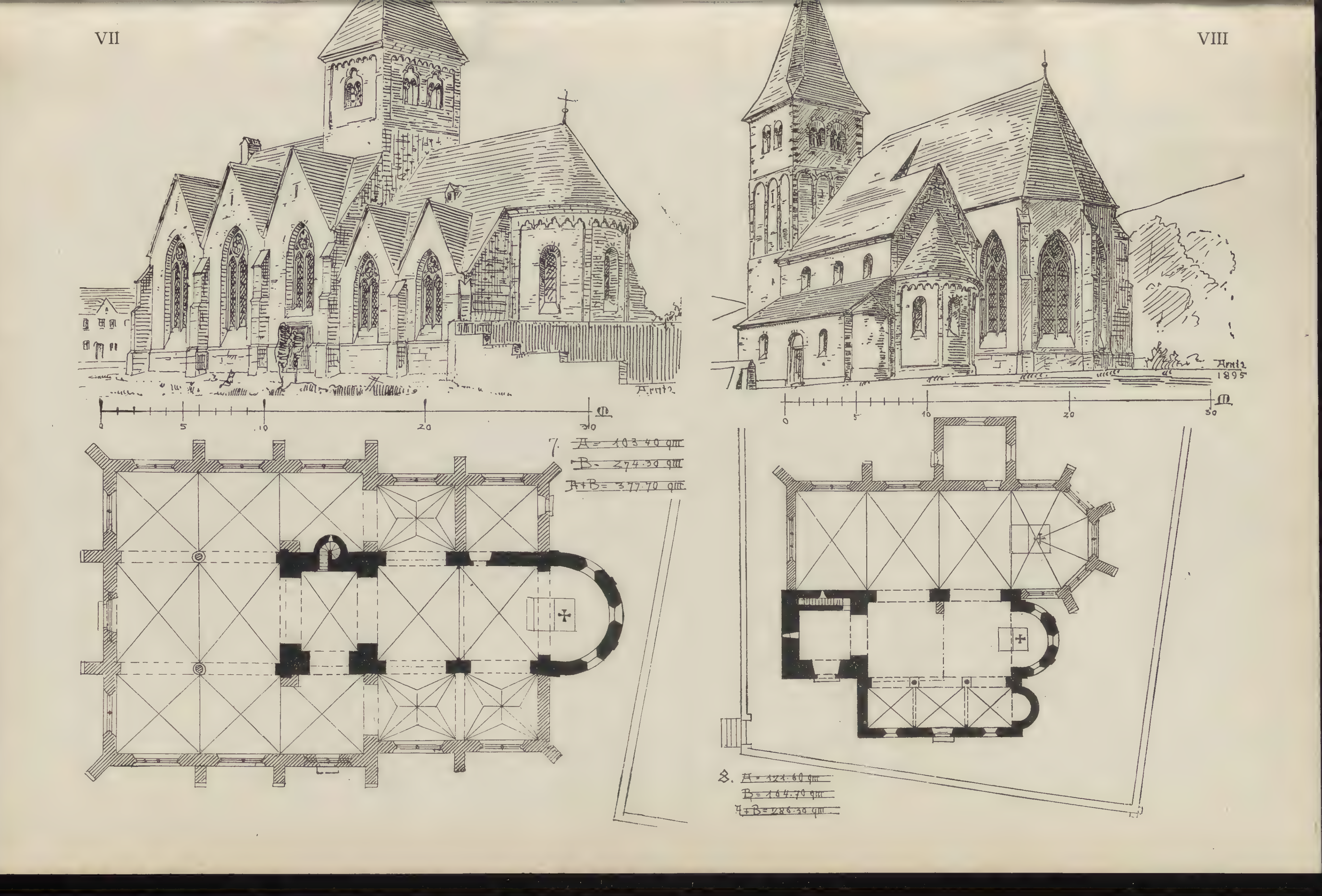


I
II
Arntz 1895
Arntz 1895
0 5 10 20 30 m
0 5 10 20 30 m
N
W
O
1. A = 66.40 qm
B = 114.60 qm
2. A = 149.20 qm

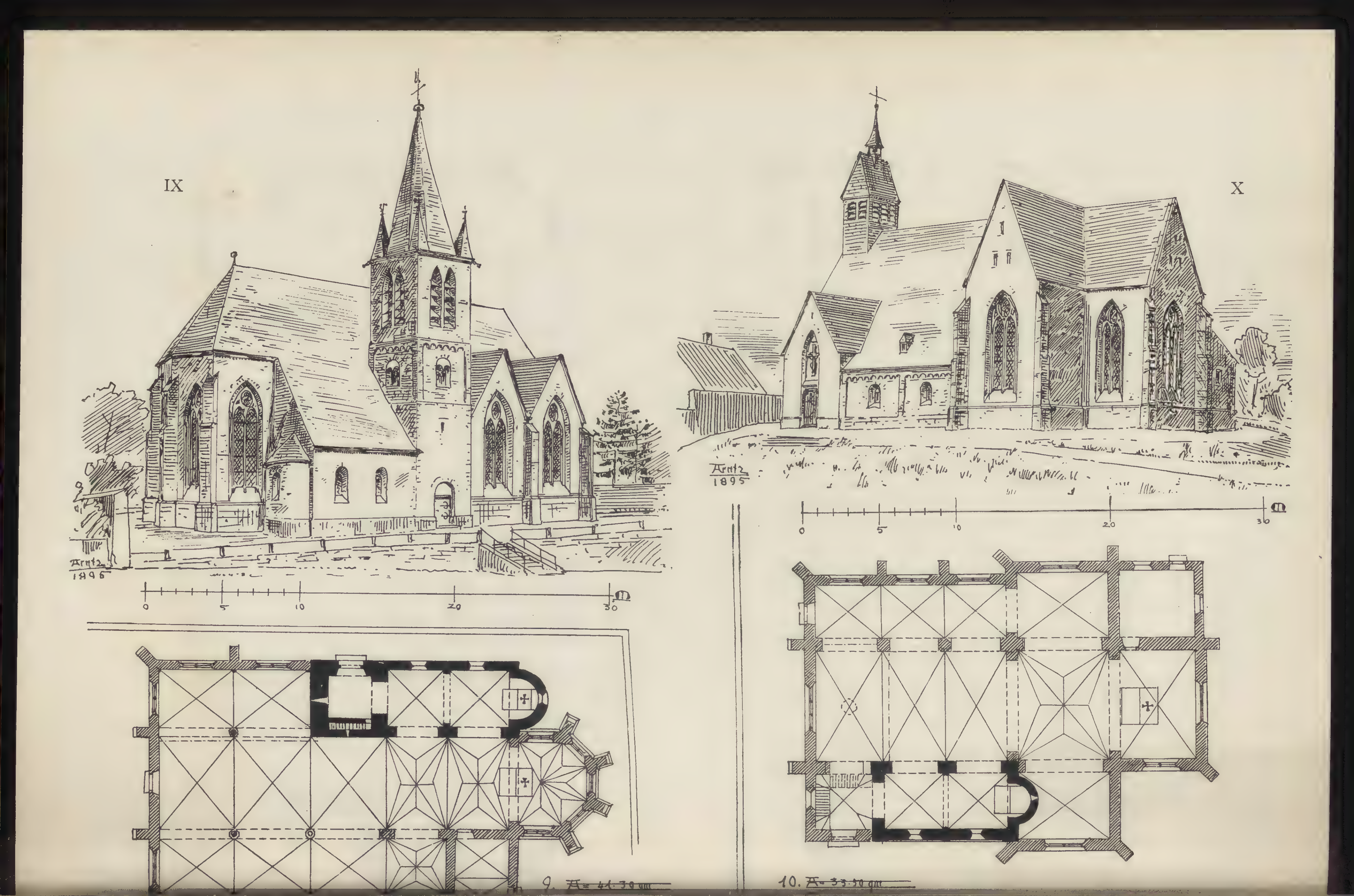


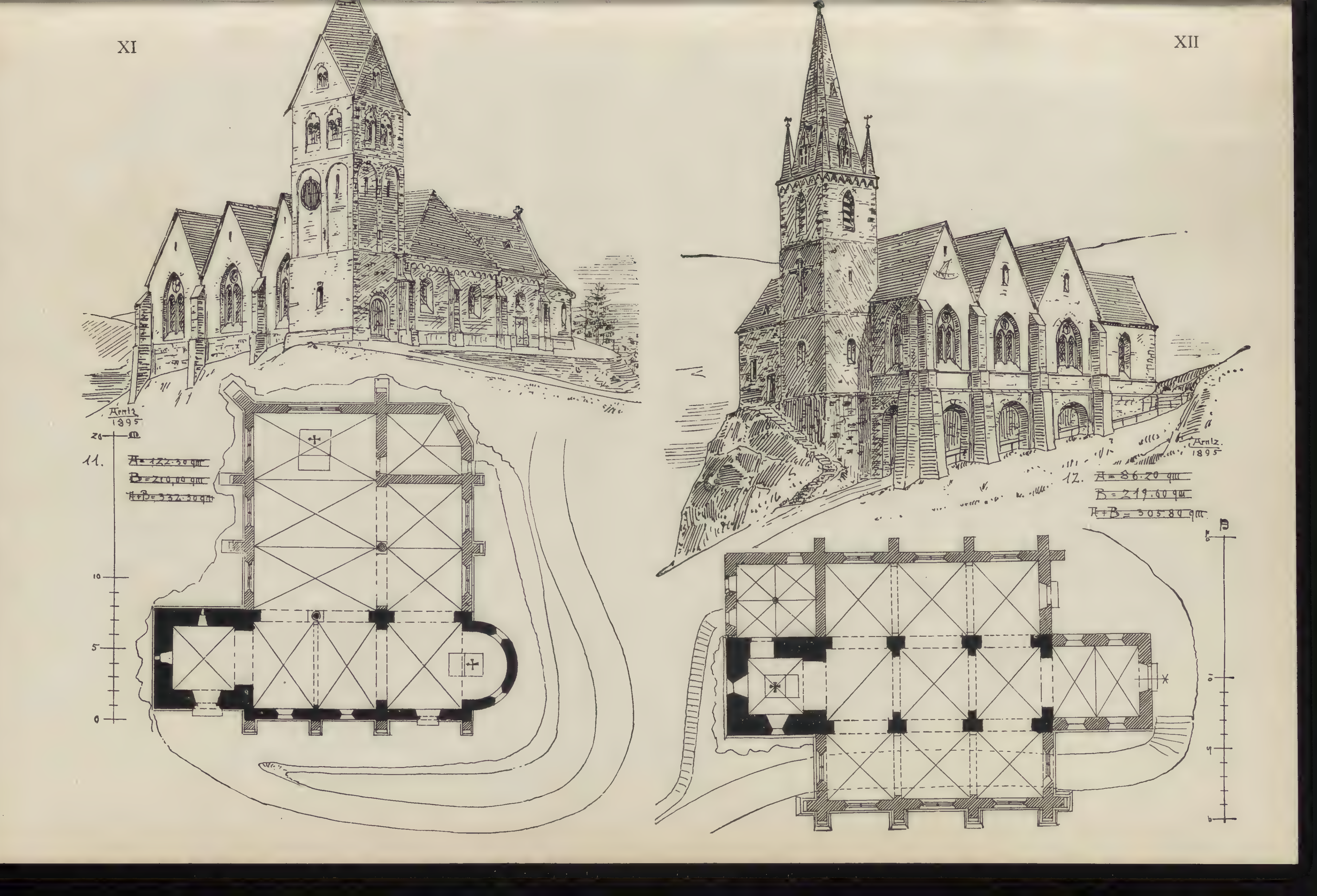
III
IV
Arntz
1895
Arntz
1895
0
5
10
20
30
m
0
5
10
20
30
m
3. A = 138.30 qm
B = 135.90 qm
A+B = 274.20 qm
4. A = 221.30 qm
B = 128.40 qm
A+B = 349.70 qm


V
VI
Arntz
1895
Arntz
1895
0
5
10
20
30
m
0
5
10
20
30
m
5. A = 149·70 qm
6. A = 129·50 qm
B = 266·50 qm
A+B = 396·00 qm



VII
VIII
Arntz
Arntz 1895
m
0
5
10
20
30
7. A = 103.40 qm
B = 274.30 qm
A+B = 377.70 qm
8. A = 121.60 qm
B = 164.70 qm
A+B = 286.30 qm


IX
X
Arntz
1896
Arntz
1895
0
5
10
20
30
m
9. A = 41.30 qm
10. A = 33.50 qm


XI
XII
Arntz
1895
11.
A = 122.30 qm
B = 210.00 qm
A+B = 332.30 qm
12.
A = 86.20 qm
B = 219.60 qm
A+B = 305.80 qm
Arntz
1895
10
5
0

d. h. wenn die Kosten zur Neuherstellung des vorhandenen Nutzraumes (A) einschliefslich der Konstruktionsmittel(a) gleich kommen den Kosten zur Instandsetzung der bei der Erweiterung zu erhaltenden Bautheile. Diese letzteren Kosten sind wesentlich abhängig von dem zeitigen Zustand des erhaltenen Bauwerks. Im Allgemeinen kann man aber annehmen, dafs bei einer bisher in Gebrauch befindlichen Kirche der Aufwand zu einer angemessenen Instandsetzung der zu erhaltenden Bautheile sich weit geringer stellen wird, als der Aufwand zur Herstellung eines Neubaues von gleichem Nutzraum. — In den weitaus meisten Fällen werden daher auch bei verständiger Anlage und Ausführung die Kosten eines Erweiterungsbaues unter den Kosten eines entsprechenden Neubaues bleiben.

Es verdient an dieser Stelle besonders hervorgehoben zu werden, dafs vielfach bei Kirchenbauten zu wenig wirthschaftlich verfahren wird. Nicht nur im Grundrifs, auch in der Höhenentwicklung wird sich Maafshaltung empfehlen. Bei geringen Baumitteln sollte man vor allem von einer kostspieligen Thurmanlage Abstand nehmen und das Geläute, nach dem schönen Vorbild der Cisterzienserbauten, in einem entsprechenden Dachreiter unterbringen, ausnahmsweise kann auch ein benachbarter Wehrthurm oder ein Wichhaus die Glocken aufnehmen. Wie bei Neubauten, so könnte auch bei Erweiterungsbauten und Instandsetzungen von Kirchen weit sparsamer zu Werke gegangen werden. Gerade bei Instandsetzungen sollte der Grundsatz der historischen Erhaltung mehr zur Geltung gelangen, als manches wiederhergestellte kirchliche Denkmal ausweist. Vielfach macht sich, zumal in der inneren Ausstattung eine uniformirende Richtung geltend, welche gern mit dem überlieferten Mobiliar aufzuräumen sucht; auch die farbige Ausschmückung entspricht nicht immer dem schlichten Charakter des überlieferten Werkes; Dürftigkeit und übergrofser Reichthum bilden die üblichen Gegensätze, in welche man bei der Instandsetzung vieler Kirchen verfällt. Falls nicht etwa die einstmalige Bemalung wieder aufzudecken und zu erhalten ist, sollte man sich in vielen Fällen auf eine farbige Charakterisirung der Pfeiler, Wand- und Gewölbeglieder beschränken. Der wirthschaftliche Grundsatz, mit geringen Mitteln viel zu leisten, wird in vielen Fällen auch dem künstlerischen Eindruck zum Heil gereichen.

Wenn nach der vorhergehenden Erörterung der Erweiterungsbau aus sittlichen und wirthschaftlichen Gründen sich empfiehlt, so spricht an dritter Stelle dafür der künstlerische Gesichtspunkt.

Wenn auch begreiflicher Weise ein Erweiterungsbau sich nicht immer in dem einheitlichen Stilcharakter eines Neubaues durchführen läfst, so besitzt er doch letzterem gegenüber unleugbare Vorzüge; er drängt zur malerischen Gruppirung und zur gegensätzlichen Charakterisirung einzelner Bautheile. — Während beim Neubau die Klarheit der Anlage und Durchbildung vor allem zur Geltung kommt, bieten die bei einer Erweiterung vorliegenden Schwierigkeiten der Lage und der Konstruktion die Anregung zu eigenartigen, überraschenden Lösungen. In der Beschränkung zeigt sich stets der Meister; das beweisen zur Genüge viele überlieferte Bauwerke des Mittelalters. Die grofsen Meister verstanden es eben, bei pietätvoller Schonung früherer Anlagen, im Geiste ihrer Zeit weiter zu bauen und schreckten vor Schwierigkeiten nicht zurück. — Wie sie ihre Aufgabe aufgefafst und gelöst, mufs auch für die Architekten unserer Zeit wieder vorbildlich werden.

Hat die Gemeinde die Erweiterung ihrer Kirche beschlossen, so wird es Sache des berufenen Architekten sein, die übernommene Bauaufgabe zu lösen. Mag die Vertretung der Gemeinde in der Aufstellung des Baubedarfes und der Baumittel immerhin enge, ja recht enge Grenzen ziehen, die daraus entspringenden Schwierigkeiten werden einen Architekten, der seine Aufgabe mit Ernst und Hingebung erfafst, in der künstlerischen Leistung anstatt zu hindern vielmehr anspornen und fesseln; die Vertretung vermeide aus diesem Grunde auch, jede Voreingenommenheit in der Abfassung ihres Programms, in der Materialwahl und in der Durchführung des Baues. — Die schwierigste Aufgabe der Gemeinde wird unstreitig in vielen Fällen die Wahl eines geeigneten Architekten sein. — Ist ein solcher für den Entwurf und die Ausführung bestimmt, so mag der Architekt durch hingebenden Eifer das Entgegenkommen der Gemeinde lohnen. Liebe auf der einen, Einsicht auf der andern Seite werden ein erspriefsliches Zusammenwirken der beiden wesentlichen Faktoren im Dienste der Sache am sichersten ermöglichen.

Die Lösung der Bauaufgabe durch den Architekten wird unstreitig durch das Studium

der überlieferten Erweiterungsbauten gefördert werden; auf die letzteren sei daher nochmals verwiesen, und zwar nicht nur mit Bezug auf die Bauanlage im Allgemeinen, sondern auch mit Bezug auf Materialauswahl und die dem Material angepafste Durchbildung der Grundformen (Mauern und Pfeiler) und der Einzelformen. — Wie verschiedenartig die Erweiterungsanlage sich gestalten kann, geht aus den mitgetheilten Entwürfen anschaulich hervor. Ehe wir uns zur Besprechung der einzelnen Beispiele wenden, erscheint noch ein Hinweis auf die Materialauswahl und Ausbildung der Einzelformen erwünscht.

Schon aus wirthschaftlichen Gründen verdient das ortsübliche heimische Material vor dem fremden den Vorzug, aber auch vom künstlerischen Standpunkte aus mufs betont werden, dafs das Gotteshaus nicht fremd in seiner baulichen Umgebung erscheine, vielmehr aus der Landschaft in harmonischer Farbenwirkung hervorwachse. Es ist bedauerlich, wie wenig diesem Moment in neuerer Zeit Rechnung getragen wird. Modische Vorliebe, Unkenntnifs und Bequemlichkeit, mögen wohl zur Anwendung fremden Materials und fremder Arbeitskräfte führen. So sei der Wiederverwendung des Bruchsteins (Grauwacke oder Kalkstein) warm das Wort geredet, der im Oberbergischen und im Gebiet des rheinischen Schiefergebirges mit so viel Wirkung angewandt worden und dessen Technik für den Wohnbau sich noch immer erhalten. Auch der Tuffstein ist in manchen Gegenden eher berechtigt, als der von auswärts bezogene Verblendstein; der wirksamen streifenweisen Verwendung des Tuffsteines (aus romanischen Bauten stammend) in Verbindung mit dem Feldbrandstein sei hier gedacht. Besondere Beachtung verdient ferner die empfehlenswerthe Verwendung des Tuffsteins als innerer Verblendung des Bruchsteinwerkes, wie solche einige mittelalterliche Bauten an der Mosel aufweisen. Sehr erfreulich im Landschaftsbilde wirkt natürlich auch die Dachdeckung. Die deutsche Schiefereindeckung, mit theilweiser Verwendung des getriebenen Bleies an Graten und Spitzen, verdient unstreitig in der mittelrheinischen Landschaft den Vorzug vor dem Dachziegel. — Ferner sei auch der mittelalterlichen Behandlung des Werksteins (Sandstein, Trachyt, Basaltlava), des Bruchsteinwerks (Grauwacke, Kalkstein), des Fugen- und Flächenputzes, der reizvollen Putzritzung auf Mauerwerk und Fachwerkswänden, der rhythmischen Färbung der gedeckten Gesimsflächen gedacht; Alles Momente, welche ohne Erhöhung der Baukosten eine lebensvolle Wirkung des Materials verbürgen.

Schliefslich bedarf es noch des kurzen Hinweises auf das schon im frühen Mittelalter geübte Einmauern von kleineren Denkmälern, von Fund- oder Bruchstücken an geeigneter Stelle des Kirchengebäudes; auf diese Art werden bauliche Urkunden am sichersten geschützt und verleihen dem Bauwerk einen besonderen kunstgeschichtlichen Reiz.

Bei der Uebernahme eines Erweiterungsbaues wird den bauleitenden Architekten allerdings oft eine gewisse Selbstentsagung erst befähigen, seiner Aufgabe ganz gerecht zu werden; allein er wird alsdann um so mehr durch das Bewufstsein entschädigt, dem Bedürfnifs seiner Zeit zu genügen, ohne die baugeschichtlichen Urkunden früherer Geschlechter zu schädigen.

III.

Im Folgenden ist nun versucht, durch anschauliche Beispiele von Entwürfen das Wesen einer Erweiterung im Sinne der vom Verfasser vertretenen Grundsätze darzuthun. Um den Ueberblick zu erleichtern, sind mit Absicht einfache übliche Typen kleinerer Landkirchen in ursprünglicher Anlage herausgegriffen, bei denen eine Erweiterung geplant ist. Der ursprüngliche Nutzraum ist jedesmal mit A, das Maafs der Erweiterung mit B bezeichnet. A + B bedeutet somit den dem Bedürfnifs entsprechenden Fassungsraum der erweiterten Kirche. Die ursprüngliche Anlage ist durch romanische, die Erweiterung durch frühgothische Stilformen charakterisirt. Diese Formgebung ist gewählt, um die Unterscheidung der alten und neuen Bauglieder zu erleichtern; die vorgeschrittene Stilform entspricht jedesmal der Erweiterung, für welche die romanische gar nicht ausgeschlossen sein soll. — Selbstverständlich liegt es dem Verfasser fern, mit den aufgestellten Beispielen ein Schema aufstellen oder der freien Schöpfung der Architekten irgendwie vorgreifen zu wollen.

Beispiel I.

Ursprünglich: 1 Thurm, 1 Schiff.
A = 66,40 *qm*.
Ausführung theils in Grauwacke, theils in Tuffstein mit Sandstein. Die Baustelle ist im N., W. und S. beschränkt.
Erweiterung nach O. durch 2 Chorjoche und Sakristei. B = 114,60 *qm*.
Ausführung in Backstein mit Tuffstreifen.
A + B = 181,00 *qm*.

Beispiel II.

Ursprünglich; 1 Thurm, 1 Mittelschiff mit Holzdecke, 4 Seitenschiffjoche. A = 149,20 *qm.*

Ausführung in Bruchstein (Grauwacke). Baustelle nach N., W. und S. beschränkt.

Erweiterung nach O. durch 8 Querschiffjoche, geradschliefsendes Chorjoch, 1 Sakristei. Dachreiter über dem Chor. B = 131,00 *qm.*

Ausführung in Bruchstein. A + B = 280,20 *qm.*

Beispiel III.

Ursprünglich: 1 Thurm, 3 Mittelschiffjoche, 1 Chorjoch mit Rundnische. A = 138,30 *qm.*

Ausführung in Tuffstein mit Trachyt beziehungsweise Sandstein. Baustelle nach W. und O. beschränkt.

Erweiterung nach S. und N., je 3 Seitenschiffjoche, Sakristei. B = 135,90 *qm.*

Ausführung in Backstein mit Tuffsteinschichten, Hauwerk in Trachyt beziehungsweise Sandstein, Abdeckung der Strebepfeiler in Schiefer. A + B = 274,20 *qm.*

Beispiel IV.

Ursprünglich: 1 Thurm, 3 Mittelschiffjoche, 3 Seitenschiffjoche mit Rundnische, 1 Chorjoch mit Rundnische, 1 Sakristei. A = 221,30 *qm.*

Ausführung in Bruchstein (Grauwacke) mit Werkstücken in Tuff- beziehungsweise Sandstein. Baustelle nach W., N. und O. beschränkt.

Erweiterung nach S. durch 4 Seitenschiffjoche. Dachreiter über dem Chor. B = 128,40 *qm.*

Ausführung in Bruchstein mit Hauwerk in Tuffstein beziehungsweise Sandstein. A + B = 349,70 *qm.*

Beispiel V.

Ursprünglich: 1 Thurm, 1 Mittelschiff mit Holzdecke, je 2 Seitenschiffjoche, 1 Chornische. A = 149,70 *qm.*

Ausführung in Bruchstein mit Tuffstein. Baustelle nach O. beschränkt.

Erweiterung nach W., 2 Mittelschiffjoche, 1 Seitenschiffjoch. B = 115,60 *qm.*

Ausführung in Bruchstein mit theilweiser Verwendung von Feldbrandsteinen, Hauwerk in Trachyt beziehungsweise Sandstein. A + B = 256,30 *qm.*

Beispiel VI.

Ursprünglich: 1 Mittelschiffjoch, 2 Seitenschiffjoche, 1 Rundchor. A = 129,50 *qm.*

Ausführung in Bruchstein mit Tuffsteinverblendung. Baustelle nach O. beschränkt

Erweiterung nach W., 3 Mittelschiffjoche, 6 Seitenschiffjoche einschliefslich der Sakristei, 2 Gewölbe im alten Mittelschiff, 1 Joch im alten Seitenschiff neu eingezogen. Dachreiter über der alten Scheidewand. B = 266,50 *qm.*

Ausführung in Feldbrandstein mit theilweiser Verwendung von Tuff- und Sandstein. A + B = 396,00 *qm.*

Beispiel VII.

Ursprünglich: 1 Thurm, 2 Mittelschiffjoche, 1 Chor. A = 103,40 *qm.*

Ausführung in Bruchstein mit Tuffsteinverblendung. Baustelle nach O. beschränkt.

Erweiterung nach W., N. und S., 2 Mittelschiffjoche, 9 Seitenschiffjoche, 1 Sakristei. B = 274,30 *qm.*

Ausführung in Bruchstein mit theilweiser Verwendung alten Tuffmaterials; Hauwerk in Trachyt beziehungsweise Sandstein. A + B = 377,70 *qm.*

Beispiel VIII.

Ursprünglich: 1 Thurm, 1 Mittelschiff mit Rundchor, 3 Seitenschiffjoche mit Apsis. A = 121,60 *qm.*

Ausführung in Bruchstein und in Tuffstein. Baustelle nach W., S. und O. beschränkt.

Erweiterung nach N., 3 Mittelschiffjoche, 1 Chorjoch, 1 Sakristei. B = 164,70 *qm.*

Ausführung in Bruchstein mit Hauwerk in Trachyt beziehungsweise Sandstein. A + B = 286,30 *qm.*

Beispiel IX.

Ursprünglich: 1 Kapelle, bestehend in 1 Thurm, 3 Jochen und Chor. A = 41,30 *qm.*

Ausführung in Bruchstein, mit spärlicher Verwendung von Tuffstein am Thurm. Baustelle nach N. und O. beschränkt.

Erweiterung nach W. und S., 5 Mittelschiffjoche, 1 Chorjoch, 6 Seitenschiffjoche, 1 zweijochige Sakristei. B = 300,80 *qm.*

Der Thurm ist um ein Stockwerk erhöht.

Ausführung in Bruchstein; Hauwerk in Sandstein. Thurmhelm in Schiefer mit Bleiblumen.
A + B = 342,10 *qm.*

Beispiel X.

Ursprünglich: zweijochige Kapelle mit Chörchen. A + 33,50 *qm.*

Ausführung in Tuffstein. Baustelle nach W. und S. beschränkt.

Erweiterung nach N. und O., 3 Mittelschiffjoche, 3 Querschiffjoche, 1 gerades Chorjoch, 4 Seitenschiffjoche. B = 354,00 *qm.*

Dachreiter am Westgiebel.

Ausführung in Bruchstein; Hauwerk in Sandstein.
A + B = 354,00 *qm.*

Beispiel XI.

Ursprünglich: 1 Thurm, 3 Mittelschiffjoche, 1 Chor. A = 122,30 *qm.*

Ausführung in Bruchstein (Grauwacke oder Kalkstein); Hauwerk in Tuff. Baustelle felsig, nach S., W., und O. stark abfallend.

Erweiterung nach N. mit Verlegung der Orientirung, 3 Mittelschiffjoche, 2 Seitenschiffjoche, 1 Sakristei. B = 210,00 *qm.*

Ausführung in Bruchstein; Hauwerk in Sandstein.
A + B = 332,30 *qm.*

Beispiel XII.

Urspünglich: 1 Thurm, 3 Mittelschiffjoche.
A = 86,20 *qm.*

Ausführung in Bruchstein (Grauwacke und Tuffstein). Baustelle (Fels) nach W., S., O. stark ab fallend, nach N. beschränkt.

Erweiterung nach S., N. und O. unter Umkehr der Orientirung, 6 Seitenschiffjoche, 1 Sakristei mit Mittelsäule, 2 Mittelschiffjoche. B = 219,60 *qm.*

Der neue Zugang wird überwölbt und so der Raum für das südliche Seitenschiff gewonnen. Der frühere (steile) Aufgang führt nun zur Sakristei.

Ausführung in Bruchstein; Hauwerk in Sandstein.
A + B = 305,80 *qm.*

Durch die aufgeführten Beispiele ist die Möglichkeit verschiedener Kirchenerweiterungen unter verschiedenen Bedingungen grundsätzlich dargestellt; in der Wirklichkeit werden die Verhältnisse oft einfacher, oft verwickelter liegen, sowohl was die Lage, als die überlieferten Stilformen und das Bauprogramm anlangt. Die lokalen Schwierigkeiten jedoch werden gerade dazu beitragen, den malerischen Reiz einer kunstgemäfsen Kirchenerweiterung zu steigern.

Köln. Ludwig Arntz.

Die Darstellung der Kreuzigung Christi im Heliand.



Es kann keinem Zweifel unterliegen, dafs es für die Erkenntnifs des Entwickelungsganges der Kunst kein zuverlässigeres Material gibt, als die Erzeugnisse der Kunst selbst. Leider aber sind diese aus der Frühzeit unseres Volkes nur höchst spärlich erhalten, und von dem Erhaltenen ist auch noch nicht einmal alles einheimischen Ursprunges. Wenn ich daher versuche, für einen speziellen Fall andere Hülfsmittel herbeizuziehen, so glaube ich damit nicht etwas völlig Ueberflüssiges zu thun.

Ich hätte den Titel weiter gefafst und mich nicht auf den „Heliand" beschränkt, wenn es einen praktischen Werth gehabt hätte und dieses Werk nicht das einzige unter den deutschen wäre, welches für die frühromanische Periode etwas zur Lösung der Frage bietet.

Der Heliand ist aber um so wichtiger, als er von einem Manne aus dem Volke herrührt, den sein Beruf als Sänger in innigster Verbindung mit dem Volke hielt, und der überdies nach dem ausdrücklichen Willen seines Auftraggebers, Ludwigs des Frommen, sein Gedicht für das Volk im eigentlichen Sinne des Wortes verfafst hat. Aus diesen Umständen erklärt es sich, dafs er auch in der Schilderung der Kreuzigung Christi ausführlicher ist, als z. B. sein Gegenstück, der Mönch Otfrid, der sich streng auf die Nachrichten der Evangelien beschränkt und gar keine Rücksicht darauf nimmt, dafs diese zunächst für ein Publikum geschrieben waren, das den Vorgang der Kreuzigung aus eigener Anschauung ganz genau kannte, während das bei den Deutschen des IX. Jahrh. doch durchaus nicht der Fall war.

Es hat keinen Zweck, hier die Frage aufzuwerfen, ob der Dichter des Heliand die Nachrichten der Evangelien aus eigener Lektüre gekannt hat und so mit Absicht über sie hinausgegangen ist; auch wenn das der Fall sein sollte, so steht doch fest, dafs er sich dabei in den Grenzen der damaligen Volksanschauung gehalten und nicht etwa eine aus dem Studium der römischen Schriftsteller herausgewachsene Privatansicht zur Geltung gebracht hat.

Wenn wir die Abfassung des Heliand um das Jahr 830 ansetzen, so können wir uns nicht erheblich mehr als um ein Jahrzehnt irren. Sie fällt also in eine Zeit, in der Westfalen, auch die nordwestlichen an Friesland grenzenden Theile, das Christenthum längst angenommen und nach den karolingischen Pfarrumschreibungen in den Kirchen auch Mittel- und Sammelpunkte besafsen; es war kein Missionsland mehr, und der Dichter konnte auch keine erwachsen getauften Christen bei seiner Dichtung mehr im Auge haben.

Nun ist es freilich zweifellos, dafs die Kruzifixe damals nicht so häufig waren als heute, aber bekanntlich wächst mit der Häufigkeit einer Sache ihre Erkenntnifs noch lange nicht im gleichen Maafse, ja sie hindert sie in mancher Beziehung sogar; aber jede Kirche besafs doch mindestens ein Exemplar und zwar eines von solchem Umfange und in solcher Stellung, dafs es jeder Kirchenbesucher sehen konnte. Diese Hauptkruzifixe hatten dem Volke als Anschauungsunterricht über die Kreuzigung Christi gedient, und wenn er vielleicht auch hier und dort in dem einen oder anderen Punkte unvollkommen war, so konnte ein Volksdichter, wenn er auch im Einzelnen feiner ausführte, doch nicht im Allgemeinen die durch diese Bilder bereits befestigte Anschauung verletzen.

Wie stellt nun der Dichter des Heliand die Kreuzigung dar? Ich lasse hier die entscheidenden Stellen unbekümmert um die poetische Form in ganz getreuer Uebersetzung folgen:

Vers 5532 ff.:

Als sie dort auf dem Platze den Galgen aufrichteten,
oben auf dem Felde, das Volk der Juden,
den Baum auf dem Berge, und daran das Kind Gottes
marterten am Kreuze, schlugen sie kaltes Eisen,
neue Nägel, spitzig scharfe,
heftig mit Hämmern durch seine Hände und durch seine Füfse,
bittere Bande. Sein Blut rann zur Erde,
der Flufs von unserm Herrn . . . . .

Vers 5549 ff.:

Des Volkes Hirte, der Herzog, hiefs da
über dem Haupte desselbigen Christus
an das Kreuz schreiben, dafs das wäre der König der Juden,
Jesus von Nazareth, der da genagelt stand
an dem neuem Galgen aus Hafs,
an dem Baumstamme . . . .

Vers 5580 ff.:

. . . . . . Da sprach da auch in den Banden
der Diebe einer, grad wie er vom Volke es hörte,
mit boshaften Worten — nicht war sein Wille gut,
Des Mannes Meinung —: „Bist du der Volkskönig", sprach er,
„Christ Gottes Sohn, dann geh von dem Kreuze herab,

Löse dich los von den Stricken und uns allesammt
schaff Hülfe und Heil . . . . . .

Vers 5658 ff.:

Als da der Landeswart verschieden war in den Stricken,
da wurde alsbald darauf ein Wunderzeichen gewirkt . . . .

Der Dichter stellt sich die Kreuzigung also so vor, dafs zunächst das Kreuz aufgerichtet, dann Christus daran gebunden und zuletzt genagelt wurde. Das stimmt überein mit dem, was Rhabanus Maurus in seinem von dem Dichter (direkt oder indirekt) stark benutzten Kommentar zu Matthäus XXVII, 23 sagt: *Pendentes in ligno crucifixi clavis ad lignum pedibus manibusque affixi producta morte necabantur.*

Weiterhin geht aus dem oben Angeführten Folgendes hervor: 1. Christus stand nach der Vorstellung des Dichters am Kreuze, d. h. das Kreuz hatte ein Trittbrett. Aufser der angeführten, liefsen sich dafür noch mehrere Stellen aus dem Gedichte beibringen. 2. Der Corpus war an Händen und Füfsen festgenagelt. 3. Derselbe wurde aufser mit Nägeln auch noch mit wenigstens einem Stricke festgehalten.

Wie gesagt, dieser Schilderung mufs meines Erachtens die typische Form des damaligen Kreuzbildes in Sachsen zu Grunde liegen. Sie ist freilich viel realistischer als die heutige und erst recht als die altchristliche, aber historisch getreuer ist sie jedenfalls. Denn dafs die Römer bei der Kreuzigung auch Stricke verwendeten, steht fest; auch Forrer und Müller haben dafür auf die bekannten Stellen bei Lucan »Pharsalia« VI, 541[1]) und Plinius »Hist. nat.« XXVIII, 11[2]) verwiesen.[3]) Wenn ich nicht irre, haben anatomische Versuche auch das Ergebnifs gehabt, dafs allein Nägel durch Hände und Füfse einen Körper nicht am Kreuze festzuhalten vermögen. Doch wie dem auch sein mag, sicher ist, dafs die Römer bei der Kreuzigung Stricke verwendet haben. Die Evangelisten schrieben zunächst für ein Publikum, das aus eigener Anschauung das Verfahren genau kannte, und defshalb sind sie sehr knapp in ihren Angaben. Wäre indefs die Kreuzigung Christi in einer von der gewöhnlichen abweichenden Weise vor sich gegangen, so würden sie das doch wohl angemerkt haben, ebenso wie es beim Zerschlagen der Gebeine geschieht. Auch die Theologen der ersten Jahrhunderte nahmen die gewöhnliche Kreuzigungsweise bei Christus an. Augusti »Denkwürdigkeiten aus der christlichen Archäologie« XII, 121 hat dafür bereits auf eine Stelle bei Hilarius von Poitiers »De trinitate« X, 13 verwiesen, die ich hier wörtlich anführen will: „*Sed forte penduli in cruce corporis poenae et colligantium funium violenta vincula, et adactorum clavorum cruda vulnera sunt timori? Et videamus cujus corporis homo Christus sit; ut in suspensam et nodatam et transfossam carnem dolor manserit.*" Ich füge hier noch gleich eine zweite Stelle an aus den von Mone »Lateinische Hymnen des Mittelalters« I, 122 ff. veröffentlichten „*Horae de passione domini*", worin es heifst:

Ad sextam cum funiculis
extensus est in cruce
et fixus cum claviculis
a gente nimis truce . . . .

Die Handschrift, der Mone das Gedicht entnommen, gehört zwar dem XV. Jahrh. an, aber das Gedicht selbst ist unstreitig viel älter.

Augusti war indefs der Meinung, dafs die Anschauung des hl. Hilarius in den bildlichen Darstellungen der alten Kirche nirgendwo zur Geltung gekommen sei. Dagegen hat schon Kayser in einer lehrreichen, von Forrer und Müller nicht benutzten Abhandlung[4]) Widerspruch erhoben und auf eine alte Darstellung der Kreuzigung in einer Kapelle an der Kathedrale zu Neapel hingewiesen, „auf der Christus an Händen, Füfsen und Lenden auch mit Stricken an's Kreuz festgebunden erscheint".

Aehnlich müssen auch die Kruzifixe der sächsischen Kirchen im IX. Jahrh. gewesen sein; die Darstellung des Helianddichters setzt das voraus. Die nachweisbar von ihm benutzten theologischen Hülfsmittel sagen von den Stricken nichts; es ist also kaum eine andere Annahme möglich, als die, dafs er sich hier an die typische Darstellung des Gekreuzigten in seiner Heimath angelehnt hat. Wenn kein Exemplar dieser Art erhalten ist, so will das defshalb nichts besagen, weil es überhaupt kein sächsisches Kreuzigungs-

[1]) *Laqueum nodosque nocentes ore suo rumpit; pendentia corpora carpsit abrasitque cruces.*

[2]) *Iidem in quartanis fragmentum clavi a cruce involutum lana collo subnectunt aut spartum e cruce.*

[3]) »Kreuz und Kreuzigung Christi in ihrer Kunstentwicklung.« Strafsburg i. E. und Bühl (Baden), 1894. S. 9.

[4]) »Aus der Schatzkammer des Domes zu Minden. Eine Einladungsschrift zu der . . . Schlufsfeier des Studienjahres an der philosophisch-theologischen Lehranstalt zu Paderborn.« Paderborn, 1867.

bild aus jener Periode mehr gibt, ja aus der Karolingerzeit überhaupt so wenige nur auf uns gekommen sind, dafs von Schlosser sie in ein Paar Zeilen hat aufzählen können.[5]) Forrer und Müller haben allerdings a. a. O. Taf. VIII Fig. 4 nach einem Siegel „der Kirche St. Apostoli (!) in Köln" ein Kreuzigungsbild des XIII. Jahrh. gebracht, das den Erlöser mit angebundenen Händen und Füfsen darstellt und sehr gut zu der Schilderung des Helianddichters pafst. Es hat nur den einen Fehler, dafs es in Wirklichkeit gar nicht existirt![6])

Ein Umstand aber, der soweit ich sehe, bisher lange nicht genug beachtet ist, scheint mir einen deutlichen Fingerzeig auf eine derartige Darstellung der Kreuzigung Christi zu bilden, nämlich die Bildnisse der gekreuzigten Schächer. Es läfst sich schon a priori erkennen, wie wichtig sie sind; denn man betrachtete das ganze Mittelalter hindurch die Bilder als „die Bücher der Laien", und deshalb sind sie fortwährend „den Büchern der Pfaffen", d. h. der Gelehrten gefolgt. Die Predigt- und Volkslitteratur zeigt es deutlich genug, in wie hohem Maafse das der Fall gewesen ist. Da nun aber der Opfertod Christi stets im Mittelpunkt der christlichen Heilslehre gestanden, spiegelt sich in seiner Darstellung der Wechsel im Denken und Empfinden der verschiedenen Generationen — nicht blofs die Individualität der Künstler — besonders klar wieder. Dismas und Cosmas, wie die Legende die beiden Schächer benannt hat, sind zwar nicht immer ganz so typisch als „Schächer" betrachtet worden wie heutzutage, allein das verhältnifsmäfsig doch immer nur geringe Interesse, welches das Mittelalter ihrer Persönlichkeit entgegenbrachte, verdankten sie lediglich dem Umstande, dafs Christus in ihrer Mitte den Tod erduldete; für die christliche Kunst sind sie stets vorwiegend Dekoration gewesen.

Aber gerade defshalb hatte der Wechsel in den theologischen Anschauungen von der Kreuzigung Christi auf die Darstellung der gekreuzigten Schächer naturgemäfs geringen Einflufs, sie konnte leichter der alten Manier folgen. Ich gebe gern zu, dafs ich von den hier in Betracht kommenden Darstellungen weder aus Abbildungen noch aus eigener Anschauung genug kenne, um mir ein allgemeines Urtheil erlauben zu können, aber zwei Eigenthümlichkeiten derselben haben sich in meiner Vorstellung trotz der Ausnahmen doch wohl kaum mit Unrecht als typisch festgesetzt: die Form des Kreuzes nach dem Signum Tau *(T*,[7]) *crux commissa)* und die Stricke an Händen und Füfsen. Es ist gar kein Zweifel, dafs diese Besonderheiten nicht der künstlerischen Phantasie ihren Ursprung verdanken; sie sind alt, historisch, römisch. Die Darstellung des gekreuzigten Christus ist hier durch Idealisirung von der Wirklichkeit abgeführt worden, die der Schächer hat das Ursprüngliche bewahrt. Wollte man das Umgekehrte annehmen, so könnten die beiden Veränderungen nur eine Folge philologischer Studien sein; wie unwahrscheinlich eine solche Annahme für die gothische Periode ist, brauche ich nicht darzulegen.

Sehr alt kann der Unterschied in der Darstellung überhaupt nicht sein; das beweist schon, worauf auch mein Kollege, Herr P. Michel, aufmerksam macht, die Kreuzerfindungslegende, nach welcher die von der Kaiserin Helena aufgefundenen drei Kreuze völlig gleich waren, und nur durch ein Wunder das Kreuz Christi herausgefunden werden konnte. Wer auch die Thatsächlichkeit dieses Berichtes bestreitet, mufs doch das zugeben — und darauf kommt es hier allein an — dafs man zur Zeit der Entstehung dieser Legende an eine von der ge-

[5]) Julius von Schlosser »Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst« Wien (1892) S. 356 f.

[6]) So unglaublich das klingen mag, es ist thatsächlich wahr! Die Abbildung verrieth sich auf den ersten Blick als photographisch nicht getreu, und defshalb sollte hier eine bessere geboten werden. Allein in St. Aposteln zu Köln wufste man ebensowenig etwas von dem Siegel als der gewifs über die kölnischen Kunstschätze wohl unterrichtete Herr Redakteur dieser Zeitschrift, der indefs gleich auf den Verdacht kam, dafs eine Verwechselung mit dem von Bock »Heiliges Köln« S. 5 f. behandelten und abgebildeten Kirchensiegel von St. Andreas in Köln vorliege. Dieser Verdacht hat sich nur zu sehr bestätigt! Die Umschrift des bei Bock gegebenen Bildes *„Jam diu desideravi te amplecti o bona crux"* ist bei Forrer-Müller ganz fortgeblieben, von der Inschrift *„Andreas pius XPI famulus"* sind nur die beiden mittleren Worte beibehalten, und so ist das ganze kurzer Hand aus einem gekreuzigten Andreas zu einem gekreuzigten Christus geworden! Auf die Zuverlässigkeit des Buches wirft diese Thatsache nun doch ein höchst bedenkliches Licht! —

[7]) Dafs die Bezeichnung *galgo* neben *cruci* aufkam und sich hielt, dürfte auch für diese Ansicht sprechen; denn die *crux commissa* war einem Galgen sehr ähnlich, während die *crux immissa* doch nicht so leicht an einen solchen denken läfst.

wöhnlichen abweichenden Kreuzigungsart bei Christus gar nicht dachte, denn wäre die Form der Kreuze verschieden oder die Schächer etwa nur mit Stricken befestigt gewesen, so hätte man ein Wunder nicht für nöthig halten können.

Also zu jener Zeit stellte man sich die Kreuzigung Christi noch als die allgemein gebräuchliche vor, und aus den oben angeführten Stellen — die ein in der theologischen Litteratur jener Zeit Bewanderter gewifs noch vermehren könnte — haben wir gesehen, wie lange speziell bezüglich der Stricke die richtige Anschauung fortlebte. Wenn nun später Verschiedenheiten auftauchen, so müssen sie ihren Grund gehabt haben. Bei der Darstellung der Kreuzigung Christi ist ein solcher vorhanden: der Idealismus; aber bei den Schächern hat dieser doch nicht mitgewirkt, und wenn sie die von der Geschichte und auch von dem älteren christlichen Volksbewufstsein geforderten Stricke bis auf den heutigen Tag so vielfach bewahrt haben, dann ist das nur, wie ich glaube, durch eine ununterbrochene Tradition zu erklären und die Annahme gerechtfertigt, dafs es eine Zeit gegeben, wo auch Christus wenigstens nicht selten aufser mit Nägeln noch mit Stricken an's Kreuz befestigt dargestellt wurde. Mit dem Erlöschen des historischen Bewufstseins ging die Tendenz, durch die Darstellung der Kreuzigung nicht mehr den Triumph, sondern das Leiden Christi dem Volke vorzustellen, im gleichen Schritt, und für das „Leiden" Christi waren die Stricke — die ebenso wie in den letzten Jahrhunderten und auch heute noch wohl die Dornenkrone in natura angebracht sein mochten — gar nicht von Bedeutung. Vielleicht ist ihre Anwendung überhaupt auf die Zeit der karolingischen Renaissance beschränkt gewesen.

Man nehme die vorstehenden Bemerkungen so auf, wie sie gemeint sind. Eins dürften sie jedenfalls zeigen, dafs eine gründliche Behandlung des Gegenstandes noch nicht als etwas überflüssig Gewordenes angesehen werden kann.

Freiburg i. S. Franz Jostes.

Bücherschau.

Der Apoll von Belvedere. Eine archäologische Studie von Dr. Hermann Freericks. Paderborn 1894, Verlag von F. Schöningh. (Preis Mk. 1,60.)

Mit der berühmten Statue im Vatikan beschäftigt sich dieses Schriftchen, welches zunächst einen interessanten Ueberblick über die zahlreichen Erklärungsversuche bietet, dann die Frage der Ergänzung erörtert, die als eine gewaltsame, daher unglückliche bezeichnet wird, endlich dem Torso eine eigene Erklärung widmet, die ihn (das Gegenstück zur bekannten Artemis von Versailles) als Licht- und insbesondere als heimkehrenden Frühlingsgott auffafst. Nicht für ein Original hält ihn der Verfasser, sondern für eine Nachbildung des Apollo, der als ein Werk des Leochares vor dem Tempel des delischen Patroos stand. B.

Die kirchliche Kunst, redigirt von P. Johannes Geistberger, O. S. B., Pfarrvikar in Egendorf (Oberösterreich). I. Jahrgang. Wien 1894, Verlag von Johann Heindl (Preis 2 Mark).

Zweimal im Monate erscheint diese neue Zeitschrift, deren I. Jahrgang hauptsächlich eine von 72 Abbildungen erläuterte lehrreiche Uebersicht über die Entwickelung der Architektur bietet, vom antiken Tempelbau bis zur Blüthezeit der Gothik. Mehrere, vornehmlich der kirchlichen Ikonographie und Symbolik gewidmete „Aufsätze" und ein halbes Hundert „kurzer Mittheilungen", die besonders praktischen Kunstzwecken dienen, schliefsen sich jenen durch die einzelnen Nummern fortlaufenden Unterweisungen an, so dafs sowohl die Theorie wie die Praxis der kirchlichen Kunst ihre Rechnung findet und mancherlei recht schätzenswerthe Belehrung und Anregung geboten wird. G.

Kühlen's Kunstverlag hat seinen Schatz von Farbendruckbildern um eine Reproduktion der karmelitanischen Madonna vermehrt, die zu den lieblichsten Schöpfungen der Freiin von Oer zählt. Von dem goldenen Hintergrunde, dessen stilisirtes Dessin fast zu stark betont ist, hebt sich das Brustbild der Gottesmutter mit dem Skapulier in der rechten Hand wirkungsvoll ab. Die Feinheiten der Farbenstimmung sind vortrefflich wiedergegeben und die anmuthigen Köpfchen mit solcher Zartheit ausgeführt, dafs der kleine Farbendruck als ein technisches Meisterstück bezeichnet werden darf. Wenn die besten Andachtsbilder aus den deutschen und flandrischen Schulen des späten Mittelalters mit gleicher Treue und Sorgfalt reproduzirt sein werden, so wird allen Anforderungen an die religiösen Farbendrucke Genüge geschehen sein.

„Ein moderner Todtentanz", so lautet der Titel einer kunstvoll ausgestatteten Mappe, welche zwanzig Blätter aus dem Bilderbuch des Todes enthält (zum Preise von Mk. 7,50). Professor Tobias Weiss, dem der in demselben Verlage erschienene biblische Todtentanz „Sceptra mortis" zu danken ist, hat sie gezeichnet, P. Kreiten sie mit einem tiefsinnigen Einleitungsgedichte und Vorwort sowie mit einzelnen Sprüchlein begleitet. Mitten in das bewegte Leben unserer Tage führen die geschickt komponirten und im Ganzen gut gezeichneten Bilder, deren durchaus moderner Charakter schon aus manchen Unterschriften hervorgeht, wie: Beim Börsenfürst, Auf der Barrikade, Der Weichensteller, Die Schiffskatastrophe, Die Bombenwerfer, Im Ballet, Im Duell u. s. w. Manchem mögen die meisten Darstellungen zu ernst und schauerlich sein, aber sie entsprechen unserer Zeit, deren schwere Krankheiten auch scharfe Heilmittel verlangen. H.

Abhandlungen.

Die neue Mariä-Empfängnifskirche zu Düsseldorf.

Mit Lichtdruck (Doppeltafel II) und 7 Abbildungen.



chon im IV. Hefte (Sp. 99) des vorletzten Jahrgangs (Band VI) dieser Zeitschrift wurde bei Besprechung des Tepe'schen Konkurrenz-Entwurfs für die Marienkirche zu Düsseldorf die Veröffentlichung des erstprämiirten und nun zur Ausführung bestimmten Entwurfs seitens des Herausgebers in baldige Aussicht gestellt.

Wenn ich erst heute der z. Z. an mich ergangenen Aufforderung des verehrten Herausgebers nachkomme, so bitte ich wegen der Verzögerung um Entschuldigung; der Umstand jedoch, dafs mein Konkurrenzentwurf für die Ausführung mehrere Aenderungen erfahren sollte, liefs es mich im Interesse der Leser wünschenswerth erscheinen, die Publikation soweit hinauszuschieben, bis es mir möglich würde, an Stelle des Konkurrenzentwurfs den zur Ausführung bestimmten Plan zu bringen.

Die seitens des Kirchenvorstandes gewünschten Aenderungen des Konkurrenzentwurfs bezogen sich auf eine Vergröfserung der Kirche um eine Jochweite und Aenderung der Sakristeianlage, sowie Hinzufügung der Mutter Gotteskapelle. Das Wesentliche des Konkurrenzentwurfs in Bezug auf seine Grundrifsdisposition sowie seine architektonische Ausbildung ist beibehalten und darf ich wohl hoffen, dafs mein Plan, der heute bereits bis zur Fensterhöhe der Seitenschiffe verwirklicht ist, auf einiges Interesse im Leserkreise rechnen darf.

Das Programm zu der Konkurrenz war nicht umfangreich; es war eine Kirche gefordert für einen Fassungsraum von 3000 Personen; von diesen waren 1000 Personen in Bänken unterzubringen. Die Bausumme war bei Ausführung in Hausteinblendung auf 500 000 Mark bemessen worden, wurde jedoch vom Kirchenvorstande wie von den betheiligten Konkurrenten als zu gering betrachtet für die von der Kirchengemeinde verlangte monumentale Ausbildung der Kirche.

An Nebenräumen waren gefordert: eine grosse Sakristei und ein Aufenthaltsort für die Mefsdiener, eine Taufkapelle mit besonderem Eingang, ein Raum für die Paramente und wenn möglich ein Archivraum, der gleichzeitig Sitzungszimmer für den Kirchenvorstand bilden sollte. Der Stil der Kirche war freigegeben.

Besondere Schwierigkeiten für die Lösung des Entwurfs bot dieses Programm in keiner Weise, auch die Baustelle der Kirche, für welche ein grofses Rechteck von 40 *m* Front und 70 *m* Seitenlänge zur Verfügung gestellt wurde, beeinflufste die Bildung des Grundrisses nicht, und so waren denn bei der Konkurrenz viele Entwürfe eingelaufen, die den im Programm gestellten Anforderungen mehr oder minder entsprachen.

Aufser den im Programm gestellten Forderungen wurden jedoch durch die Lage des Bauplatzes noch weitere Ansprüche an die Kirche, speziell an die Frontlösung derselben, erhoben, welche nicht unbeachtet bleiben durften.

Die zu dem Bauplatze hinführenden beiden Strafsen, Tonhallen- und Oststrafse, führen in schiefem Winkel zu demselben hin und schneiden sich die Achsen dieser Strafsenzüge nicht auf der Längsachse des Kirchplatzes. (Abb. 1.)

Ein einzelner Thurm hätte somit wohl in der Achse der einen, jedoch nicht mehr in der Achse der anderen Strafse gestanden, und in Folge dessen entschied ich mich für die Anlage zweier Thürme, so dafs in die Achse beider Strafsen je ein Thurm zu stehen kommt. Der nördliche in die Achse der Oststrafse, der südliche in die Achse der Tonhallenstrafse.

Wie sehr dieser Gedanke als richtig seitens der Bewerber anerkannt worden ist, zeigt die grofse Zahl hervorragender Entwürfe mit zweithürmiger Anlage.

Bei Durchführung dieses Gedankens mufste die Vorderfront der Kirche sehr nahe an die Baufluchtlinie heranrücken; da nun aber die Breite der Strafse vor der Kirche nur 27 *m* beträgt, war es erforderlich, bei Ausbildung der Fassade besondere Rücksicht auf die nicht allzu breite Strafse vor der Kirche zu nehmen.

Geschlossene Thurmfronten mit viereckigen, in der Front stehenden Thürmen mufsten an dieser Stelle ausgeschlossen bleiben, denn selbst die reichste Ausbildung der Fassade würde es nicht vermögen, die schwere und massive Wirkung einer gradlinig geschlossenen Vorderfront zu beseitigen. Aus dem gleichen Grunde waren grofse Architekturmotive in der Vorderfront zu vermeiden. Die in einem der mitprämiirten Entwürfe vorgesehene Mosaikdarstellung der Mutter Gottes in übermächtiger Gröfse im westlichen Giebelfelde würde hier meines Erachtens, so schön sie konzipirt war, nicht zu entsprechender Wirkung gelangen können, weil geeignete Standpunkte zur Betrachtung unter passendem Sehwinkel vor der Westfront thatsächlich nicht zu gewinnen sind. Es ist ja wohl möglich, in der Tonhallenstrafse das Bild zu betrachten, jedoch ist der Winkel, unter welchem dasselbe betrachtet werden kann, so schräg, dafs ein Glitzern des Mosaiks stattfinden und somit die Wirkung des Bildes bedeutend beeinträchtigt würde.

Der weitere Umstand, dafs die Zugänge zum Kirchplatz in schräger Linie zu der Achse der Kirche liegen, liefs es wünschenswerth erscheinen, in die Strafsenachsen die Hauptzugänge zu legen, und demgemäfs die Thürme als Eingangshallen auszubilden.

Das Bestreben, die Eingangsportale möglichst senkrecht zur hinführenden Wegerichtung zu legen, führte mich zur sechseckigen Thurmform.

Abb. 1. Situation.

Mein inzwischen gestorbener Kollege Wiethase, dessen Entwurf durch seine eigenartige Grundrifsdisposition und Fülle reizender Details eine interessante Lösung geboten hatte, und in Folge dessen auch den zweiten Preis erhielt, hat in Bezug auf die Gestaltung der Westfront meine vorhin entwickelten Empfindungen sichtlich getheilt, denn sein Entwurf zeigt zwei in den Achsen der Strafsen stehende, diagonal gestellte Thürme, welche als Eingangshallen dienen, wodurch das Eingangsportal den zuführenden Wegen besser angepafst war, als es bei den grad' gestellten Thürmen der Fall gewesen wäre.

Die verhältnifsmäfsig gering zu nennende Breite der Strafse an der Westfront der Kirche verlangt, wie vorhin schon erwähnt, eine lebhafte Modellirung der Baumassen der Hauptfront; die Sechsecksform der Thürme dürfte wohl auch dieser Forderung in denkbar bester Weise entsprechen und hat noch den Vortheil im Gefolge, dafs der Westgiebel der Kirche 5 *m* hinter die Vorderfront der Thürme rückt, wodurch sich der Sehwinkel für die Betrachtung des Hochschiffgiebels wesentlich verbessert.

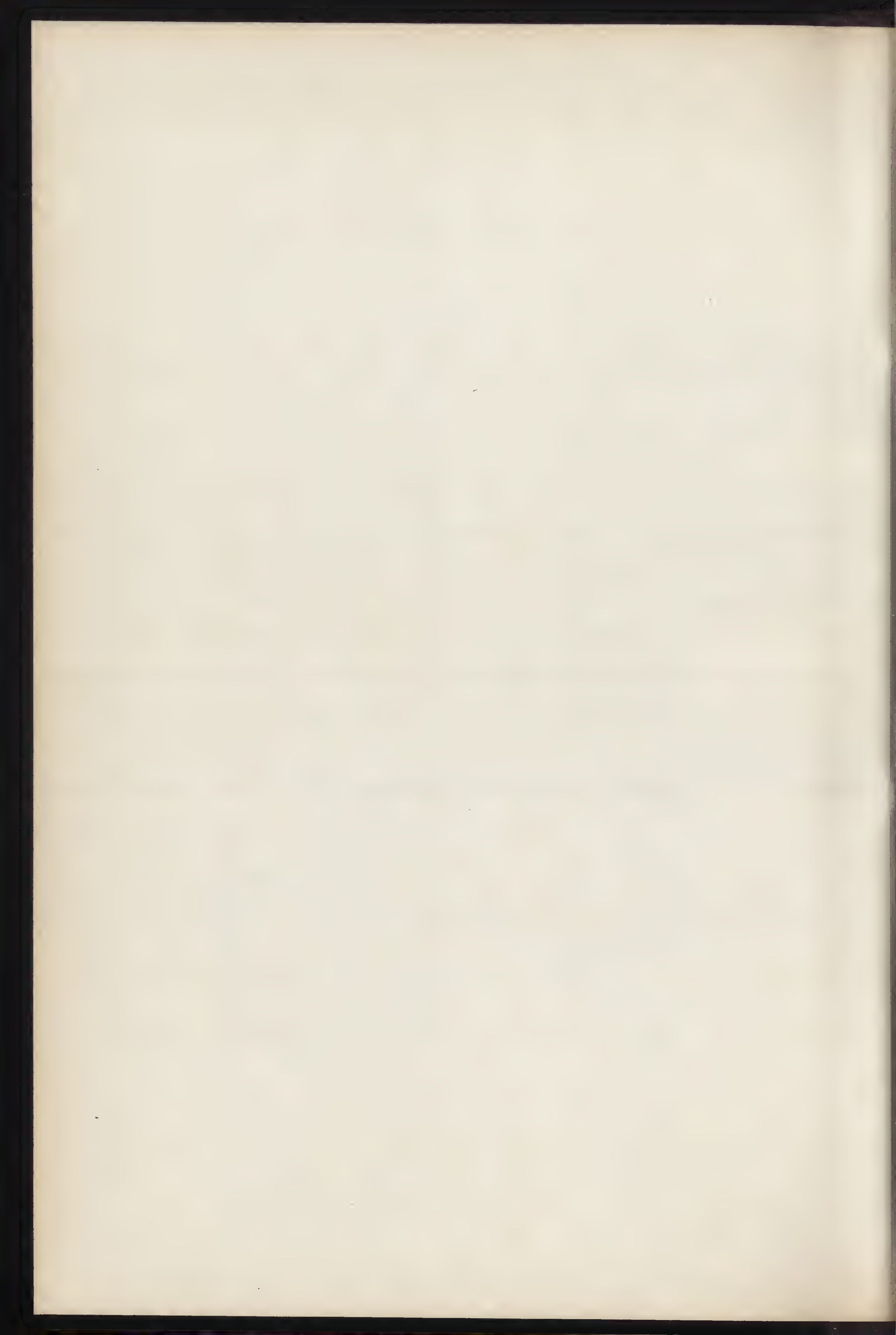
Mag nun meinem Entwurfe auch vorgehalten werden, dafs er wesentlich durch die Anlage der beiden Sechseckthürme, eine etwas moderne Form angenommen habe, und dafs Beispiele dieser Thurmform im Mittelalter nicht zu finden seien (mir sind wenigstens keine reicher ausgebildeten Sechseckthürme bekannt), so gebe ich dies gerne zu, möchte jedoch nicht die durch die Sechsecksform erreichten Vortheile aufgeben, zu Gunsten einer anderen Grundrifsform, welche zwar der mittelalterlichen Vorbilder nicht entbehrt, jedoch andererseits nicht die vielen Vorzüge für die Gestaltung der Kirchenfront an dieser Stelle in sich vereinigt.







Perspektivische Ansicht der neuen Mariä-Empfängnifskirche zu Düsseldorf.



Bei Wahl der Sechsecksform war ich mir auch wohl bewufst, dafs sich der Sechseckthurm, in Richtung seiner Diagonalachse betrachtet, weniger vortheilhaft präsentirt als winkelrecht zu seiner Diagonalachse gesehen. Jedoch macht sich dieser Umstand bei den Doppelthürmen gar nicht bemerkbar, indem die Thürme in ihrer Diagonalachse betrachtet, entsprechend näher zusammenrücken und eine mächtige Gruppe bilden, indem sie stets beide zusammen zur Geltung kommen werden.

Mit der Anlage der beiden Sechseckthürme war das Bildungsprinzip für die Kirche gegeben; das Einheitsmaafs für den Grundrifs der Kirche bildet die Thurmseite. Die Breite der Seitenschiffe, in deren Achsen die beiden Thürme stehen, mufste gleich der Thurmseite werden und durch die naturgemäfse sechseckige Abrundung des Hochschiffs im Westen mufste die Hochschiffbreite gleich der doppelten Thurmseite angenommen werden; ferner war zur Erzielung eines schönen Verhältnisses der Kirche und der Kapellenanlage nothwendig, die Jochbreite der Kirchenschiffe ebenfalls der Thurmseite gleich zu gestalten, und so beherrscht das eine Maafs der Thurmseite den ganzen Grundrifs. Solcher Art enstandene Grundrisse lassen meist eine malerische Gruppirung der Gesammtanlage, wie solche bei unsymmetrisch entwickelten Grundrifsdispositionen sich von selbst ergibt, nicht aufkommen; vielmehr trägt ein so streng konstruktiv entwickelter Kirchenbau einen vornehmen ernsten Charakter. Den Anforderungen der Gemeinde entspricht er somit mehr als ein unsymmetrischer, malerischer Bau, denn er hat einen mehr repräsentativen Charakter und entspricht als solcher mehr dem Platze, auf dem er errichtet wird, wie auch seiner Umgebung. (Abb. 2.)

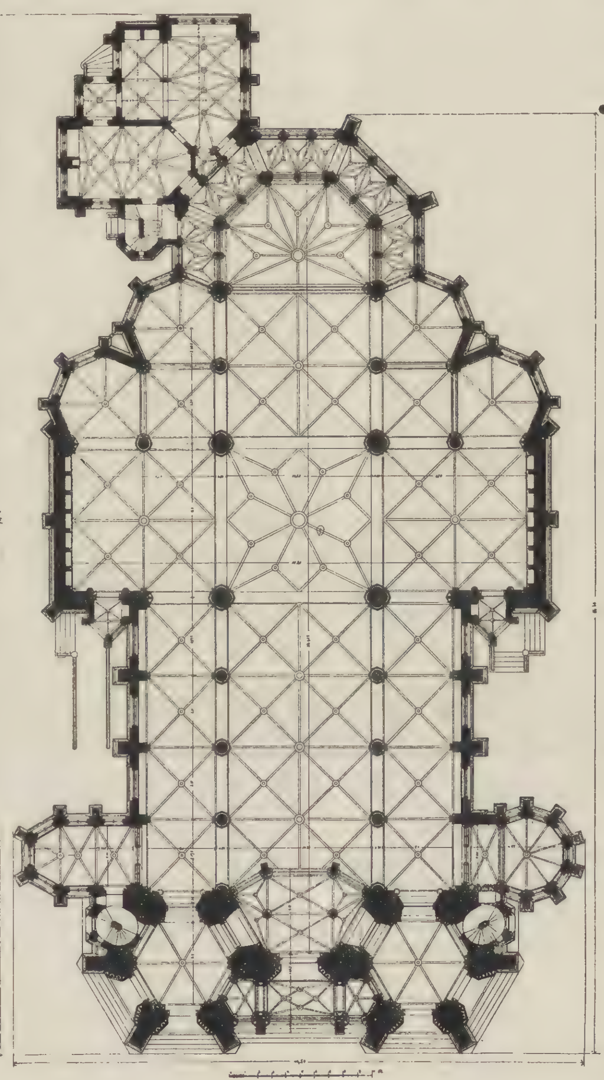


Abb. 2. Grundrifs.

Einen wesentlichen Schmuck erhält die Vorderfassade durch die zwischen den Thürmen eingebaute offene Vorhalle, welche aus drei Gewölbejochen gebildet ist. Das mittlere Gewölbejoch von rechteckiger Gestalt überdeckt das Hauptportal, die beiden seitlich liegenden vierseitigen Sechseckgewölbe, die Nebeneingänge zu den Thurmhallen. Die offene Vorhalle gestattet auch farbige Dekorationen in Anwendung zu bringen. Die Gewölbeflächen der Vorhalle, die seitlichen Schildwände des Mittelgewölbes und die Maafswerkwände der beiden seitlichen Gewölbejoche erhalten figurale und ornamentale Malerei. Auch sind die Figuren des Portals, Laubwerk und Kehlen in Einklang mit den gemalten Wandflächen in Farbe zu fassen und zu vergolden.

Das Dach der Vorhalle ist der Gröfse und Form der Gewölbejoche entsprechend als ein über dem Mitteljoch herlaufendes Satteldach mit zwei seitlich einschneidenden im halben Sechseck abgewalmten Nebendächern ausgebildet.

Zur Belebung der Silhouette der Vorderfassade tragen sehr wesentlich die beiden Kapellen und Treppenthürme bei; letztere haben den bestehenden baupolizeilichen Bestimmungen entsprechend eine Breite erhalten, wie solche bei alten Vorbildern nicht anzutreffen ist, treten dadurch hier viel mehr als bei jenen in die Erscheinung. Damit die schwere Masse dieser nebensächlichen Bauglieder sich nicht zu sehr gegenüber der Kirche in den Vordergrund drängt, erhielt die Bedachung der Treppenthüren eine lebhafte Silhouette und reiche Gliederung.

Die Taufkapelle, welche altem, sinnvollem Brauch gemäfs auf der Nordseite angelegt ist, hat in dem Treppenthurm eine Vorhalle erhalten, aus welcher der Täufling zur Taufkapelle getragen wird und erst nach empfangener Taufe in die Kirche eingeführt wird; es kann somit den bezüglichen liturgischen Vorschriften entsprechend die Taufe gespendet werden.

Die Muttergotteskapelle ist zur Verrichtung der Privatandacht angelegt und hat sieben Seiten eines Zehnecks erhalten, um in den Fenstern die sieben Schmerzen Mariä zur Darstellung bringen zu können. Massive durchbrochene Abschlüsse trennen die beiden Seitenkapellen vom Kirchenraume.

Die Nebeneingänge zum Querschiff als reiche Portale in den Querschifffronten auszubilden hielt ich nicht für angezeigt, einestheils aus pekuniären, anderntheils aus praktischen Rücksichten. Unpraktisch sind die einander gegenüberliegenden Querschiffportale in zweifacher Hinsicht: Erstens entsteht bei dieser Anordnung ein lästiger Zugwind im Querschiff und zweitens verlangen Querschiffportale auch einen Gang inmitten des Querschiffs, wodurch viele der besten Plätze in der Kirche verloren gehen.

Die Querschiffe hatten bei dem Konkurrenzentwurfe einfach abgewalmte Dächer; nachdem jedoch eine gröfsere Bausumme zur Verfügung gestellt wurde, konnten die Querschiffe massive Giebel erhalten, eine besonders reiche Ausbildung der Querschiffgiebel hielt man in den verkehrsarmen Seitenstrafsen nicht für nothwendig. Der einzige Schmuck der Giebel bildet die Endigung des mittleren Strebepfeilers, welcher in einer Figurennische mit Baldachin ausläuft.



Abb. 3. Längenschnitt.

Die Anordnung der vierzehn Stationen an beiden Querschiffwänden in tiefen Nischen veranlafste den niedrigen Vorbau im Aeufseren der Kirche.

Die Stationen wurden so angeordnet, dafs die Kreuzwegbesucher von den Nischen aufgenommen und somit dem Verkehr im Gange entrückt sind. Die Umrahmungen der Stationen sind bei Ausführung der Querschiffwände gleich mitversetzt worden. Es wäre allgemein sehr zu empfehlen, bei den Neubauten unserer Kirchen die Stationen bei der architektonischen Aus-

bildung des Innenraumes zu berücksichtigen, die Stelle der einzelnen Stationen im Grundrifs vorzusehen und deren Umrahmung als ein zum Kirchbau gehörendes Bauglied zu betrachten, damit endlich die meist unschönen, an Nägeln aufgehängten Stationsrahmen verschwinden.

Auf die Chorgestaltung der Mariä-Empfängnifskirche hatte die Situation der Baustelle keinen Einflufs und hatte ich somit nur das zu befolgen, was die Kirchenbaumeister von Alters her als Grundsatz bei ihren Choranlagen zu berücksichtigen gewohnt waren, das ist, dem Chore eine seiner Bedeutung entsprechende reichere Ausbildung zu Theil werden zu lassen.

Diesem Grundsatze treu bleibend, ordnete ich einen 2 *m* breiten Chorumgang an, der auch praktische Verwendung findet, indem durch die Anlage des Chorumganges der Verkehr zwischen Kirche und Sakristei von dem hohen Chore abgeschlossen und durch den vorerwähnten 2 *m* breiten Chorumgang geleitet wird. Dieser oft rege Verkehr zur Sakristei entzieht sich dadurch den Blicken der Kirchenbesucher fast ganz und wird dem hohen Chore die für denselben so erwünschte Abgeschlossenheit gegeben. Auch konnte durch Anschlufs der Sakristeien an diesen Chorumgang dem hohen Chore sowie den Seitenchören gutes direktes Licht zugeführt werden.

Die Sakristei hat gegenüber dem Konkurrenzentwurf insofern eine Aenderung erfahren, als die in dem Programm geforderten Räume, Paramentenkammer und Archivraum, welch' letzterer zugleich als Sitzungszimmer des Kirchenvorstandes dienen sollte, weggefallen sind, bezw. mit den beiden Sakristeiräumen vereinigt wurden. In Folge dessen mufsten diese in ihrem Flächeninhalt vergröfsert werden und erhielten die aus dem Plane ersichtlichen grofsen Dimensionen. Ein beiden Sakristeien gemeinschaftlicher Vorplatz schützt den Zugang von Aufsen.



Abb. 4. Seitenansicht.

Die vom Chore und von der Mefsdienersakristei zugängliche Treppe bildet eine vortheilhafte Erweiterung der Sakristeianlage gegenüber dem Konkurrenzentwurf; diese Treppe vermittelt den Verkehr zwischen Obergeschofs und Keller, mit Chor und Sakristei, auch hat dieselbe einen direkten Zugang von Aufsen erhalten.

Wer die Umständlichkeiten kennt, die mit einer reichen Schmückung des Chores verknüpft sind durch den Transport der Geräthe, Pflanzen und Dekorationen, wird den Vortheil dieser Treppenanlage sofort erkennen. Pflanzen und

Blumen, welche im Winter in dem Keller unter dem Chore und im Sommer im Freien aufbewahrt werden, sowie die Dekorationen und Geräthe, welche im Dachgeschofs über den Sakristeien untergebracht werden sollen, können auf dieser Treppe unmittelbar von ihrem Aufbewahrungsort zum Chor befördert werden; folglich bleiben die Sakristeien unberührt von diesem Verkehr.

Behufs bequemen Ein- und Ausbringens der Kessel für die Feuerung, sowie der Heizmaterialien und dergleichen mehr führt eine Rampe zu dem unter dem Chor gelegenen Keller.

Für bequeme Reinigung der Kirche ist durch mehrfache Anlage von Wasserkrahnen und Ausgufsbecken Sorge getragen und zwar liegen deren sechs in der Kirche vertheilt, zwei in dem Raume zwischen der Sakristeitreppe und dem Chor und zwar einer zu ebener Erde und einer in dem Untergeschofs, je einer in den Gelassen an den Eingangshallen zum Querschiff, zwei am südlichen Treppenthürmchen und zwar einer zu ebener Erde und einer auf dem Orgelbühnfufsboden; die vier letzteren sind in abgeschlossenen Gelassen den Blicken der Besucher entzogen.

Die oberen Thurmgeschosse sind nicht zur Kirche zugezogen und wird die nördliche Thurmhalle als Probesaal für den Kirchenchor benutzt, während die südliche bestimmt ist, das Gebläse der Orgel aufzunehmen. Beide Hallen dienen auch als Läuteboden und sind durch einen Laufgang, der über das Vorhallendach führt, in praktischer Weise untereinander verbunden.



Abb. 5. Vorderansicht.

Die Orgelbühne, welche in das westliche Joch eingebaut wurde, ist nur für Aufstellung der Orgel und für Aufnahme des Sängerchores bestimmt und dementsprechend bemessen. Die Orgel erhält ihren Platz in den beiden Thurmnischen, die so grofs wie eben möglich ausgebildet sind. Vor dem grofsen Westportalfenster ist die zweite Manuallade aufgestellt und deckt der Prospekt der Orgel hier nur das unterste Feld des grofsen Giebelfensters.

Die Glocken werden in dem obersten Thurmgeschofs aufgehängt, wo sie nach allen Seiten ausklingen können.

Ueber die Architektur der Kirche, die aus den Darstellungen deutlich genug zu entnehmen ist, bleibt nur Weniges zu sagen übrig.

Romanische wie frühgothische Formen verboten sich bei dem Sechseckgrundrifs der Thürme von selbst, und so entschlofs ich mich, da die alte St. Lambertuskirche in Düsseldorf die spätgothischen Formen zeigt, für die Blüthezeit der rheinischen Gothik.

Der Situation der Kirche gemäfs war der Hauptwerth auf eine wirkungsvolle Ausbildung

der Vorderfront zu legen und glaube ich, dafs der Entwurf den Anforderungen, welche an die Kirche in Folge ihrer bevorzugten Lage gestellt werden, gerecht wird. (Abb. 5, 6, 7.)

Zum gröfsten Theile verdankt die Vorderfront ihre (ich darf wohl sagen reiche) Wirkung der Grundrifsdisposition, welche eine lebhafte architektonische Gliederung erleichtert und die vorerwähnte Ausmalung des Hauptportals resp. der Vorhalle zuläfst. Die Langseiten der Kirche sind einfacher gehalten. (Abb. 3 u. 4.)

Durch Anlage reicherer Strebepfeiler ist dem Chore, gegenüber dem Lang- und Querschiff, eine Bereicherung im Aeufseren zu Theil geworden und somit das bei der Grundrifsbildung befolgte Prinzip auch in der Ausbildung der äufseren Architektur des Chores beibehalten.

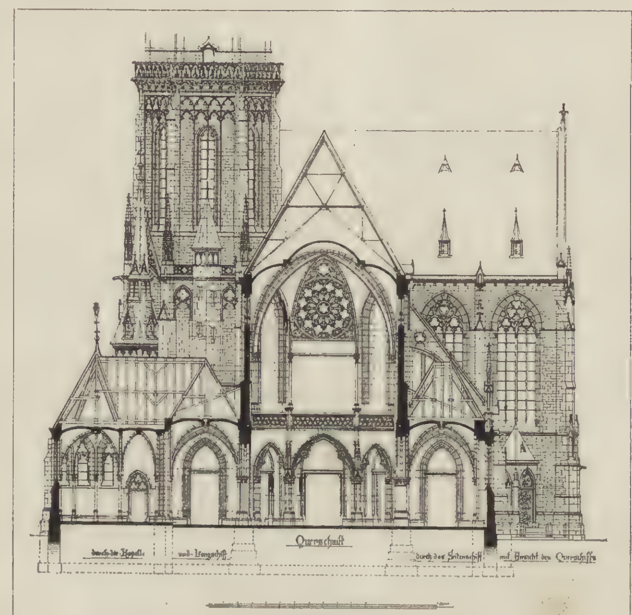


Abb. 6. Querschnitt.



Abb. 7. Choransicht.

Es erübrigt mir nun noch, Einiges über die gewählten Materialien hier zu sagen.

Bei Ausschreibung des Entwurfs wurde Hausteinblendung gefordert, und ist dieselbe für die Ausführung auch beibehalten. Die dem Wetter nicht so sehr exponirte Blendung, sowie die Maafswerke der Fenster werden in Tuffstein aufgeführt, desgleichen alle Architekturen im Innern der Kirche, sofern dieselben 2 *m* über Kirchen- bezw. Orgelfufsboden liegen, und sofern die einzelnen Steine keine besonders hohe Belastung auszuhalten haben. Zu den stark belasteten und den dem Wetter besonders exponirten Steinen wird der in der Farbe zum Tuffstein recht gut passende graue Heilbronner Sandstein verwendet.

Die Hintermauerung wird mit Ziegelsteinen hergestellt, und werden die Innenflächen verputzt behufs späterer Bemalung.

Das Hochschiffdach nebst Dachreiter sowie die beiden Thurmdächer erhalten eiserne Binderkonstruktionen, die tieferliegenden Dächer in Holz konstruirte Binder.

Die Deckung der Dächer ist in Schiefer vorgesehen, nach deutscher Art gedeckt; das Dach der Vorhalle, der Dachreiter nebst den beiden Thurm- und Treppenthurmhelmen sollen in Kupfer gedeckt werden, wie denn auch alle Dach- und Gaubenspitzen in Kupfer getrieben werden.

Die Innenausstattung der Kirche ist noch nicht definitiv festgelegt, jedoch glaube ich nicht, dafs wesentliche Aenderungen später noch erfolgen werden an dem nachstehend beschriebenen Mobiliar.

Der Hochaltar ist als Ciborienaltar gedacht auf fünfstufigem Unterbau. Die Mensa besteht aus verschiedenfarbigem Marmor und trägt die zwölf Apostel mit Christus und Maria im Mittelfeld; Tabernakel und Expositorium, sowie

niedrige Flügelaufsätze auf der Pedrella bestehen aus vergoldetem Metall. Die Stützen des Ciboriums sind von Säulenbündeln und diagonalstehenden zierlichen Strebevorlagen in Sandstein gebildet, desgleichen sind die Bögen, Giebel und Laterne in Sandstein auszuführen. Die Giebelfelder erhalten Bronzereliefs in Mosaikgrund.

Die Nebenaltäre, welche unter den dem hohen Chore zunächst liegenden Fenstern der Seitenkapellen aufgestellt werden, sind alle als Flügelaltäre zu entwickeln, so dafs die darüberliegenden Fenster nicht verdeckt werden.

Die Mensen der Nebenaltäre sind in Sandstein und Marmor zu bilden, die Aufbauten in Eichenholz und zwar ganz vergoldet und polychromirt.

Die Kommunionbank steht zwischen dem ersten und zweiten Joche von der Vierung gerechnet und reicht durch Mittelschiff und die beiden Seitenschiffe. Die Ausführung derselben erfolgt in Marmor, Sandstein und Bronze.

Die Kanzel erhält ihren Platz an dem nordöstlichen Vierungspfeiler, der Kanzelfufs, die Bütte und die Treppe sind in Sandstein und in organischer Zusammenstellung mit dem Pfeiler gedacht, desgleichen das Brüstungsgeländer der Treppe und der Eingangsbogen, welcher eine schmiedeeiserne Abschlufsthüre erhält. Der Deckel der Kanzel ist baldachinartig zu bilden, in Eichenholz zierlich zu schnitzen und mit theilweiser Bemalung zu versehen.

Der Taufstein in der Taufkapelle erhält seinen Platz unter dem Gewölbeschlufsstein des zweiten Joches; der metallne getriebene Deckel wird an dem Schlufsstein des Gewölbes aufgehängt werden.

Die Möblirung der Sakristeien ist ebenfalls im Wesentlichen festgelegt. Der Ankleidetisch steht an der östlichen Wand des Hauptraumes in der grofsen Nische, während die beiden Mauernischen des Nebenraumes zur Aufnahme der feuersicheren Schränke dienen. Die nördliche Wand neben der Eingangsthüre wird zur Aufstellung des Beichtstuhls für Schwerhörige benutzt werden.

Zur Unterbringung der Paramente dienen Schränke, welche theils zum Legen, theils zum Hängen der Gewänder eingerichtet werden; dieselben decken die südliche Wand der Sakristei für die Geistlichen, sowie die West- und Nordwand der Sakristei für die Mefsdiener.

Die Gewänder der Mefsdiener sind unter einem in der Sakristei freistehenden langen Ankleidetisch untergebracht, desgleichen die Schränke für Wachs, Geräthe etc.

Die Bausumme der Kirche war, wie vorstehend erwähnt, bei dem Konkurrenzausschreiben zwar auf nur 500 000 Mk. festgesetzt, jedoch war es Wille der Kirchengemeinde, mindestens 700 000 Mk. für den Bau der Kirche zu verwenden, wonach sich die Bewerber in der Konkurrenz meistens gerichtet hatten.

Der Kostenanschlag der nachträglich entsprechend vergröfserten Kirche schliefst nun mit einer Summe von 826 000 Mk. für den Rohbau der Kirche inklusive Heizungsanlage, Honorar des Architekten und Kosten der Bauleitung ab; ausgeschlossen aus dieser Summe sind die buntgemalten Fenster, der Figurenschmuck und die Ausmalung.

Am 23. September v. J. war die feierliche Grundsteinlegung und ist zu erwarten, dafs mit Ende nächsten Jahres die Kirche bezogen werden kann, wenn auch die Thürme bis dahin noch nicht ganz fertig gestellt sein werden.

Ich hoffe, dem Wunsche des Herausgebers mit der gegebenen Besprechung meines Entwurfs und speziell mit der ausführlichen Begründung seiner Plandisposition etc. entsprochen zu haben.

Es ist zu wichtig für die Erscheinung eines Baudenkmals, dafs der Architekt Rücksicht auf die Umgebung desselben nimmt und dafs er ferner, wenn dieses geschehen, auch den Maafsstab der Einzelbauglieder den meist einzunehmenden Standpunkten richtig anpafst.

Von der Erfüllung dieser beiden Punkte ist es wesentlich abhängig, ob das Werk den Beschauer auf den ersten Blick fesselt oder nicht.

Leider wird in dieser Hinsicht noch viel gefehlt und freut es mich, wenn die Veröffentlichung eines Entwurfs Anregung dazu geben wird, dafs vorbesprochenen Punkten mehr Aufmerksamkeit fürderhin zu Theil wird, als bisher zu geschehen pflegte.

Möge nun unter Gottes Beistand das angefangene Werk ohne Unfall vollendet werden und als ein äufseres Zeichen des lebhaften katholischen Geistes und der Opferfreudigkeit der Gemeinde von Südpempelfort zur Ehre des Allerhöchsten fortbestehen ad multus annos!

Mainz. Ludwig Becker.

Gedanken über die moderne Malerei.

Neue Folge.



II.



Wir dürfen auch diesmal der peinlichen Frage nicht aus dem Wege gehen: wie steht es um die moralische Gesundheit der modernen Malerei? sind die Beziehungen zwischen ihr und dem Sittlichkeitsbewufstsein der Menschheit auch jetzt noch vielfach gespannte; hat der pornographische Unfug in den Ausstellungen zugenommen oder abgenommen?

Volkelt widmet dem Verhältnifs der Kunst zur Moral seinen ersten Vortrag.[1]) Nachdem er konstatirt, dafs die gegenwärtige schöne Litteratur mit Vorliebe in die moralische Jämmerlichkeit hinabgreife und viele moderne Dichter eine besonders gewürzte Lust daran zu empfinden scheinen, mit wahrhaft virtuos entwickelter Nase an den verschiedenen Arten und Nuancen des moralisch Stinkenden herumzuschnüffeln, stellt er die folgenden Leitsätze auf: „Um welchen Bethätigungskreis es sich auch handle, überall soll sich das menschliche Streben und Arbeiten in den Dienst des Guten stellen. Förderung und Verwirklichung des Guten ist das gemeinsame Ziel, dem sämmtliche Richtungen menschlicher Thätigkeit unterthan sind. Ein menschlicher Thätigkeitszweig, zu dessen Natur es gehörte, die Menschheit zu moralischer Entwürdigung zu führen, würde sich eben damit als unberechtigt und als werth, ausgetilgt zu werden, erklären. Auch die Kunst ist höchsten Endes dazu da, die Menschheit auf ihrem Weg zum Guten zu fördern. Auch der Künstler soll sich mit dem Gefühl erfüllen, dafs sein Schaffen sich in die sittliche Entwicklung der Menschheit einzugliedern habe. Der Künstler soll es nicht als seiner unwürdig, als kleinlich und hausbacken ansehen, wenn ihm zugemuthet wird, die sittlichen Ideale als auch für ihn geltend anzuerkennen. Wollte die Kunst sich dessen weigern, so wäre damit die Moral überhaupt für abgesetzt erklärt. Für die Moral steht die Sache so: entweder ist ihr das Leben in allen seinen Bethätigungen unterworfen, oder sie hat überhaupt ihre Herrschaft eingebüfst" (S. 7). Er fragt, ob nicht, wenn man die Kunst unter das Gesetz des Moralischen stelle, eine Verkürzung oder Einzwängung ihres eigenen Wesens und Lebens die Folge sei, — und er verneint diese Frage. „Die sittlichen Ideale sind für die Kunst kein lästiger Zügel, geschweige denn eine Zuchtruthe; mag sich nur die Kunst froh und ungezwungen nach ihren eigenen Bedürfnissen ausleben, sie darf dann sicher sein, auch letzten Endes im Dienste der Sittlichkeit zu wirken" (S. 8). „Wenn ein Künstler in seinem Schaffen es mit den sittlichen Idealen leicht nimmt, sie gar als verlachenswerth hinstellt und die Beschauer oder Leser in's Gemeine herabzerren will, so fügt er seinen Schöpfungen nicht nur einen sittlichen, sondern auch einen schweren ästhetischen Schaden zu. Denn es kommt nun einmal der Kunst keine Ausnahmestellung zu; auch sie hat sich der sittlichen Entwicklung der Menschheit einzuordnen; setzt sie sich über diese Zugehörigkeit weg, so hat sie damit auch ihren Kunstcharakter entstellt" (S. 10). „Es wird daher mit unnachsichtlicher Strenge über solche Erzeugnisse zu urtheilen sein, aus denen deutlich herauszulesen ist: Der Urheber will den Betrachter oder Leser zuchtlos machen, in Aufgeregtheit oder Verwilderung versetzen, er hat seine Freude daran, begehrlich zu stimmen, zu erhitzen, Pflichtgefühl und Vernunft um ihre Herrschaft zu bringen" (S. 13). „Untergrabung und Zerstörung des sittlichen Kerns im Menschen ist für die Kunst gerade so wie für jede andere Bethätigung ein unbedingt Verbotenes" (S. 15).

Wer freut sich nicht aufrichtig über dieses mannhafte ethische Glaubensbekenntnifs? Aber freilich dessen Festigkeit und Entschiedenheit in theoria kommt in praxi in ein bedenkliches Schwanken, sobald es sich darum handelt, welcher Moral und Sittlichkeit die Kunst sich unterzuordnen habe. Klar ist dem Verfasser hier nur soviel, dafs man die sittlichen Ideale nicht in engherzigem oder schulmeisterlichem Sinne auffassen, nicht als starre, unduldsame, hochmüthige Normen nehmen dürfe (S. 8 f.). Konkreter gesprochen heifst das, man dürfe die Moralität „nicht nur im christlichen Sinne oder in der Weise der Kantischen Philosophie" verstehen, denn dann „würde Mifstrauen, Feindschaft und Kampf gegen die Sinnlichkeit im weitesten Umfang, Unterdrückung des Natürlichen durch den Geist, Triumph der Vernunft über die gefährlichen, versuchungsreichen Triebe und Neigungen zum Wesen der Sittlichkeit ge-

[1]) »Aesthetische Zeitfragen« S. 1—41.

hören" (S. 35). Alle „eintönige, magere moralische Schablone" müsse fallen; der Tugend „sollen die griesgrämigen Runzeln genommen werden, welche Christenthum und Kantische Moral ihr in's Antlitz gegraben haben" (S. 184). Wenn man dann wifsbegierig fragt, welches denn die ideale Moral sei, welche der Verfasser im Auge hat, welche nicht mehr gegen die Sinnlichkeit kämpft, welche nicht mehr durch die Vernunft über die gefährlichen Triebe und Neigungen triumphirt, so erhält man zwar keine klare, positive Antwort, aber grofsartige Phrasen, welche aller sittlichen Erfahrung und allen Thatsachen Hohn sprechen: „Sittlichkeit ist nach meiner Ueberzeugung auch dort vorhanden, wo die Entscheidung nach dem Maafsstab des Guten dem Menschen zur zweiten Natur geworden ist (wodurch? doch wohl durch Bekämpfung der Sinnlichkeit, durch Unterdrückung der gefährlichen Triebe); hier sind durch sittliche Selbstzucht (also doch Selbstzucht) und vielleicht (!) auch unter Mitwirkung einer glücklichen Anlage die Triebe, Neigungen, Gewohnheiten so gestimmt und gerichtet worden, dafs das Gute aus dem ganzen, sinnlich-geistigen Wesen des Menschen herauswächst. Der blofsen Achtung vor dem Guten hat sich die Freude am Guten zugesellt, und diese Freude ist auch für unsere Triebe, Neigungen, Gewohnheiten zu einer unwillkürlich führenden Macht geworden" (S. 36). „Hochgestimmte Lebensbejahung, Verlangen nach Beglückung des ganzen, ungetheilten Menschen, tapferes Aufsichnehmen von Lust und Leid des Erdendaseins soll zur sittlichen Lebenshaltung gehören" (S. 185) u. s. f.

Diese unglaubliche Verschwommenheit der ethischen Anschauungen höhlt nun freilich das Mark der oben angeführten gesunden Grundsätze bedenklich aus; sie vermögen, so wenig wie Lange's »Alleinherrscher auf dem Kunstgebiet«, der Illusionsreiz und der Vergnügungszweck, eine irgendwie energische und genügende Sittenpolizei mehr auszuüben. Will doch Volkelt nicht einmal die Kunstwerke unbedingt verwerfen, welche „in sittlicher Beziehung schädliche Wirkungen auszuüben geeignet sind" (S 10), und sogar Bocaccio's »Decamerone« retten, der zwar „reich sei an verletzenden, ja anwidernden Szenen, aber doch das Geschlechtliche in so naiver und selbstverständlicher Weise erscheinen lasse, dafs Angesichts dieser aufrichtig heiteren Welt das strenge Sittengesetz sich lächelnd und unverletzt (!) zurückziehe" (S. 12 f.). Er glaubt, dafs man Dichtungen und Kunstwerken gegenüber sogar in den Fall kommen könne, zu sagen: „Freilich sei es ein Mangel an ihnen, dafs sie moralisch auflockernd, moralisch verführend wirken können; allein auf der anderen Seite gehe von ihnen in überwiegendem oder doch reichlichem Maafse eine frohstimmende, die Seele zu Spiel und Lächeln und Gleichgewicht befreiende Wirkung aus, dafs man sich freuen müsse, solche Dichtungen zu besitzen."

Gleichwohl — so wenig konsequent die obigen Leitsätze durchgeführt werden, sie sind wenigstens einmal ausgesprochen worden, und zwar nicht durch Priester und Prediger, sondern durch einen dem Christenthum fremd und verständnifslos gegenüberstehenden Aesthetiker. Sie werden stehen bleiben und Einflufs gewinnen, sobald sie Inhalt gewinnen und einen festen Boden wahrer, d. h. christlicher Moralität unter sich bekommen. Das wird geschehen, — wir hoffen: bald. Denn dafs mit jenen imaginären Utopien im Leben nichts anzufangen ist, wird sich bald zeigen; die modernen Kulturethiker werden in kurzer Frist als sittliche Bankerotteure entlarvt sein, denen Niemand mehr das werthvollste Kapital der Gesellschaft, die öffentliche Sittlichkeit, wird anvertrauen wollen; die moralische Decadence der Fin-de-siècle wird solche Tiefegrade erreichen und solche Miasmen an die Oberfläche treiben, dafs man gerne darauf verzichtet, ihnen mit Riechfläschchen und modernem Parfüm zu begegnen, sondern zum wohlthätigen Besen der „starren, unduldsamen, hochmüthigen" christlichen Sittennormen zurückgreifen wird.

So lange diese Phase noch nicht erreicht ist, müssen wir allein entschiedenen Protest einlegen gegen die leider noch immer nicht verschwundene, höchstens ein klein wenig zurückgedrängte Unzuchtmalerei, für welche nicht die Tempel der Kunst, sondern die Bordelle der richtige Ausstellungsplatz wären. Bouguereau's „Perle", Simon Glücklich's „Frühlingshymne", Bitte-Charles' „Delila", Fabbi's „Verkauf einer Sklavin", Foubert's „Melancholie", Khnopff's „Sphinx", Leroy's „Junges Mädchen", K. Masek's „Dekoratives Gemälde", Sandreuter's „Frauenschönheit", die „Psyche" und „Leben und Liebe" von G. F. Watts, Doucet's „Studie", Schad's „Am Wasser", K. Lasson's „Evas Tochter", Aublet's „Am Morgen", L. Hofmann's „Früh-

ling" und „Am Scheideweg" — alle diese und noch manche andere Erzeugnisse der modernen Malerei sind nichts als Prostitutionen des menschlichen Körpers und traurige Zeugnisse, wie tief diese Kunst gesunken ist, seit sie sich von der Moral emanzipirt hat, und in welchem Grade sie die ohnehin angefaulte Sittlichkeit der Völker bedroht.[2]) Wahrlich es war nicht nöthig, dafs ein Max Klinger in »Malerei und Zeichnung« (Leipzig 1895) einen Feldzug gegen die Prüderie als Bedrohung der Kunst unternahm. Der in der Sezession Frühjahr 1894 ausgestellte „Akt" von Th. Hummel zeigt die raffinirte Liederlichkeit im Bunde mit scheufslicher Häfslichkeit und erbärmlicher Zeichnung. Albert Keller, dessen „Legende der hl. Julia" wir das letzte Mal gebrandmarkt haben, wagt es zum zweiten Mal in noch empörenderer Weise, das Martyrium zu solchen Zwecken zu mifsbrauchen; sein „Mondschein" stellt eine Gekreuzigte dar in raffinirt unanständiger Haltung. Das wird nur noch übertroffen von Frankreich, von einem Félicien Rops, von dessen Greuelthaten Muther — leider ohne ein einziges Wort sittlicher Entrüstung — in seiner »Geschichte der Malerei im XIX. Jahrh.« Bd. III S. 598 ff. berichtet: „Auf dem Blatte ‚Der Calvarienberg' kniet vor dem Kreuze, an dem der Heiland hängt, eine moderne Magdalena und blickt inbrünstig, nicht mit religiöser Inbrunst, hinauf; sie empfindet eine hysterische Wollust im Anblick dieses nackten männlichen Fleisches. Und der Gekreuzigte beginnt spöttisch zu lachen, sein Gesicht verzieht sich zu yankeehaftem, faunischem Ausdruck. Die Arme lösen sich vom Kreuz und umschlingen das erschreckte, sich in Krämpfen windende Weib." Seine „Versuchung des hl. Antonius" und eine weitere Parodie des Kreuzbildes ist von so entsetzenerregender Geilheit und Frivolität, dafs ich Anstand nehme, ein Wort weiter darüber zu sagen. Noch trauriger, als dafs dies in Frankreich gemalt werden konnte, ist sicher das, dafs der deutsche Kunstkritiker nicht ein Wort des Abscheus dafür findet, sondern seine Besprechung mit dem bewundernden Ausdruck schliefst: „Nur Baudelaire, Barbey d'Aurévilie und Edgar Poe haben für die geheimnifsvolle Allmacht der Wollust solche Töne gefunden."

Nun aber eine auf den ersten Blick völlig überraschende und verblüffende Erscheinung. Die unter dem Bann des Naturalismus, Impressionismus, und, theilweise wenigstens, des Immoralismus lebende moderne Kunst erzeugt aus sich heraus, wie in der Litteratur so auch in der Malerei, einen Neu-Idealismus, der ihrem Wesen ganz fremd zu sein scheint.[3]) Wer hätte noch vor Kurzem es für möglich gehalten, dafs aus den Krautgärten und Rübenfeldern moderner Malkunst die blaue Blume der Romantik sprossen würde? dafs diese Kunst, die sich ganz in die Schollen des Erdbodens eingegraben hatte und es für oberste Pflicht hielt, sie umzuackern und umzupflügen, die mit Vorliebe auf der Gasse und in der Gosse sich herumtrieb, die alles Glauben und Denken an etwas Uebersinnliches und Uebernatürliches verhöhnte und perhorreszirte, — dafs sie so plötzlich den Flug wagen würde aus solchen Niederungen in höhere Welten? Freilich es sind nur Wenige, welche einem solchen Aufstreben und Aufschweben huldigen; viele erklärten sich offen dagegen und sahen bange durch diese Richtung alle Errungenschaften der Neuzeit in Frage gestellt; die Mehrzahl der Maler bilden auch heute noch die Krautjunker und Erdarbeiter, die Prosaiker, deren höchstes Ideal der natürliche Sonnenglanz ist, oder die ihre Paletten mit den schmierigen Farben der niedrigsten Wirklichkeit füllen. Aber jene Minderzahl ist sehr beachtenswerth und die durch sie inaugurirte, freilich auch nicht autochthon in Deutschland entstandene, sondern aus England und Frankreich importirte Kunst wird, wenn nicht alles trügt, eine neue Phase in der Entwicklung der modernen Malerei einleiten.

Woher diese merkwürdige Strömung? So sehr sie der bisherigen Entwicklung entgegengesetzt erscheint, so ist sie doch nur deren Produkt und naturnothwendige Folge. Der „Thatsächlichkeitsfanatismus" der Naturalisten, der Hässlichkeitskult der Impressionisten, die völlige Hintansetzung des Inhaltes und geistigen Gehaltes, die systematische Unterdrückung von Gedanke und Gefühl, der Götzendienst, der mit Licht, Luft und Farbe allein getrieben wurde, erzeugte nach und nach ein anödendes, an-

[2]) Doch konstatiren mir mit Freuden, dafs die Mehrzahl der hier an den Pranger gestellten Nuditäten noch den Münchener Ausstellungen von 1893 angehörten und dafs die von 1894 weit weniger Schmutz aufwiesen, wohl in Folge lobenswerthen, energischen Eingreifens sei es der Jurypolizei oder der staatlichen Sittenpolizei.

[3]) R. Muther l. c. Kap. V S. 444—659.

ekelndes Gefühl der Leere, das auf die Dauer unerträglich wurde. Der Drang der Phantasie, der Hunger des Geistes nach besserer Nahrung, das Heimweh der Seele nach einer höheren Welt, das Ahnen und Sehnen über die engen Grenzen des Sichtbaren und Greifbaren hinaus, die Phantasie, das Gefühls- und Empfindungsvermögen mit ihren unabweisbaren Ansprüchen — all das liefs sich nicht länger abspeisen mit Kraut und Rüben, mit Kohl und Kartoffeln, mit Luft und Licht, mit den harten Brocken und Steinen des Realismus, mit Schmutz und Quark, so sehr man sich auch Mühe gab, denselben zu Crême zu peitschen. Es verlangte nach Besserem, Höherem — im Publikum wie in den Kreisen der Maler selbst. In diesem Ungenügen, in diesem ungestümen Verlangen liegt etwas Rührendes und Ergreifendes; der Geist des Menschen schaffte sich wieder Geltung unter lautem Protest gegen die Materialisirungsversuche; die anima naturaliter christiana kam wieder einmal mit Macht zur Offenbarung und zum Durchbruch. Und die Seele der Kunst regte sich wieder. Sie wollte wieder einen Lebenszweck haben, der ihrer würdig wäre, nicht Krautäcker bestellen, sondern belehrend, bildend, veredelnd wirken, mitsprechen in den grofsen Fragen der Menschheit, Einflufs üben, nicht zwecklos ihre Kraft vergeuden, für ein Gut und Ziel arbeiten. Der Satz, dafs der geistige Inhalt, der Gedanke, der Stoff nichts zu bedeuten habe im Gemälde, war, obwohl so lange als Dogma proklamirt und unaufhörlich wiederholt, doch zu widersinnig, als dafs er auf die Dauer hätte in Herrschaft bleiben können. Mit dem Gedanken kam die Linie, die Kontur wieder zu ihrem Recht, ohne welche es nicht möglich ist, klare Gedanken auszusprechen. Das Reich der Malerei wurde über die engen Grenzen der sichtbaren Wirklichkeit hinaus wieder endlos erweitert durch Hereinziehung des Religiösen, Mythischen, Mystischen, Symbolischen, Allegorischen, Visionären.

Der Schlagbaum des Realismus und Naturalismus ist gefallen. Durch die geöffnete Barrière stürmt es nun hinaus in's grenzenlose, blau verschwimmende, mit den äufsersten Enden des Himmels verdämmernde Land der Ideale. Die „Ritter vom Geist" ziehen aus zu neuen Siegen mit schmetternden Fanfaren. Göthe — der Göthe des Tasso und der Iphigenie und namentlich der Göthe der natürlichen Tochter — die Romantiker, Graf August von Platen, Novalis, Gottfried Keller, Paul Heyse, Richard Wagner sind die Halbgötter, an welche sie glauben und auf welche sie schwören. Neue Ziele locken in der Litteratur und in der Malerei. Ueber „barbarischen Untergründen" soll eine „reine Welt edler Geister" erstehen. Alles: Impression, Stoff, Aufsen- und Innenwelt soll in reine Poesie aufgelöst werden. Die Naturdinge und die menschlichen Schicksale sollen umgedeutet werden in Symbole seelischen höheren Lebens. Auf Grund der modernen Fühlweise und Mache soll eine geistige Kunst inaugurirt werden. Der Wahlspruch der Jünger derselben wird pompös so angekündigt: „In den Prismen ihrer Seelen wollen sie das grofse, tiefe Leben wiederschaffen, das immer schöne und harmonische Leben. Sie wissen, dafs alles lebt, sie wollen das schreckliche Leben der Felsen begreifen und erfahren, welchen erhabenen Traum die Bäume verschweigen. Sie wollen die heilige Schönheit der Linien und mit dem Lichtglanz der Gedanken die Vollendung der Form, das furchtbare Leben der Welten fühlen, leben — das einfache Leben des Alls, die Seele, die in den Augen der Jungfrauen schlummert und die im entsetzlichen Geheimnifs der Felsen ruht — das strahlende Geheimnifs der Dinge fühlen, darin leben und mit bewegter und von unsäglichen Freuden zitternder Stimme es stammeln, es mit bebender Hand festhalten: Mysticismus. Und dann unter allen bedeutungsvollen Dingen herauswählen, was den gröfsten und schönsten Theil der schwingenden Seele enthält, was die anderen in seinem tieferen Wesen wiederspiegelt und was sich durch seine vollkommenere Form am meisten der unbedingten Einheit, dem höchsten Traume nähert, — diese Dinge mit klarer, schöner, selbst am Rande des Abgrundes (denn jenseits des Abgrundes fühlt man sich selbst als den Gott, den man freudegeblendet anschaut) mit unerschütterter Stimme sagen: Symbolik. Eine reine, klangvolle, strenge und schöne Sprache, ohne irgend etwas von dieser leichtfertigen, zerfahrenen Weise, die heute in Schwung ist, — kein Dunkel, keinen Wirrwarr, die kräftige Schönheit, die Feinheit ohne Verziertheit, das ist's was diese jungen Künstler erstreben" u. s. w.[4])

---

[4]) »Allgem. Kunst-Chronik« 1894 S. 666 ff. »Blätter für die Kunst« von K. A. Klein, Bd. I S. 1 ff.

Mit dieser Kriegsmusik zieht der Neu-Idealismus in den Kampf gegen den ungeschlachten Barbaren des niedrigen Naturalismus, der bisher als Gott angebetet wurde. Die Heerführer sind die Engländer Burne-Jones, die Franzosen Puvis-de-Chavanne und Gustave Moreau und die Deutschen Arnold Böcklin, Franz Stuck, Max Klinger.

Arnold Böcklin, zweifellos ein genialer Landschafter, strebte zunächst eine organische, seelische Verbindung an zwischen Landschaft und Figuren, sucht die menschliche Staffage durch die Landschaft zu beseelen und umgekehrt, die Stimmung der Natur mit der Seele des Menschen zusammenfliefsen zu lassen. Von hier aus geht er weiter; er personifizirt die Naturgeister selbst, die Naturkräfte, Naturstimmungen, Naturgeheimnisse und mit ungeheurem künstlerischem Gestaltungsvermögen und unerhörter koloristischer Kraft zitirt er aus den Abgründen der Phantasie mit Zuhülfenahme antiker Mythik und in freier, originaler Erfindung einen Schwarm der seltsamsten Wesen, von Centauren, Satyren, Sirenen, Tritonen, Nixen, welche er zu Lebewesen verdichtet, mit Körpern umgibt und mit Blut durchströmt und zu Typen und Symbolen der im Wasser, Luft und Erde lebenden und webenden Naturkräfte erhebt.

Auch Franz Stuck treibt sich mit Vorliebe in der Centauren- und Nixenwelt Böcklin's umher und wagt sich nebenbei auch auf das religiöse Gebiet, wo wir ihm noch begegnen werden. Aber seine Form und Farbe ist stilistisch gebannt und sein Symbolismus dringt in keine Tiefe hinab. Man merkt es seinen Werken zu sehr an, dafs sie ihre Vorwürfe rein nur als künstlerische und malerische Probleme auffassen und durchführen, dafs Geist und Gefühl nicht in sie eingegangen. Sein „Krieg" in der Sezession 1894, der nackte Imperator, der auf müde gehetzter Mähre in dem von Feuer und Brand gerötheten nächtlichen Dunkel über ein Dutzend nackter Menschenleichname wegreitet, hat Furore gemacht, ist aber mit gänzlich verrohtem Gefühl, oder mit brutaler Gefühllosigkeit gedacht und gemalt.

Seelentiefer ist Max Klinger, wenn er die Zeit personifizirt als gepanzerte Gestalt mit schwerem Eisenhammer, welcher die weibliche Gestalt des Ruhmes mit derbem Fufs niedertritt, oder im Sterbezimmer, von welchem man in eine überaus düstere Landschaft hinausschaut, das Kind auf der Brust der todt im Sarg ruhenden Mutter hocken läfst, die mit ihrem Leben das des Kindes zahlen mufste, oder in seinem Hymnus an die Schönheit den Menschen von Freud und Weh durchschüttert niederfallen läfst vor den Geheimnissen des grofsen Meeres, oder in seiner „heure bleue" die Dämmerung in menschliche Gestalten verkörpert.

Hermann Hendrich wandelt in seinen Meer- und Wogenbildern in den Bahnen Stuck's und leistet hier manches Tiefsinnige und Tiefergreifende.

Der Farbenmagie und der Farbensymbolik huldigen Ludwig von Hofmann und Julius Exter. Nicht mehr das Farbenspiel der Natur wiederzugeben, ist hier das Ziel, sondern die Farben frei, rein dichterisch, symbolisch zu behandeln. „Wie die Phantasie aus der nüchternen Wirklichkeit in ein wunderbares Jenseits flüchtet, träumt das Auge andere, subtilere oder intensivere Farben, als sie rings in unserer armen Welt zu schauen. Die Naturfarben werden nur als Mittel zu Farbenorgien oder schwermüthigen Stimmungsdichtungen verwendet. Die einen schwelgen in Lichteffekten, in vollen, brausenden Tönen, in allen erdenklichen, überirdischen koloristischen Reizen. Die anderen dekoloriren, vermeiden jeden Glanz und alle Kraft des Tones, um als ächte Décadents nur noch in weichen, gebleichten, feinschmeckerisch blassen, nebelhaft verschwommenen Tönen zu baden."[5])

Ein Leo Samberger rückt sogar (in seiner „Dame mit dem Blitz", der „Römerin", dem „Priester", seinem Selbstbildnifs) das menschliche Porträt in diese symbolisch-phantastische Beleuchtung, in die vierte Dimension hinüber; scharf tritt aus einem räthselhaften Farbengewoge der Kopf heraus, alles übrige verschwimmt und versalbt sich in der Farbensauce des Hintergrundes. Das Sondermenschliche, Individuelle soll hineingesteigert werden in's Typische, Allgemeinmenschliche, ja Unheimliche und Dämonische. Das Körperhafte, die Form, die Wirklichkeit tritt zurück. Etwas Uebersinnliches, die Ahnung einer anderen unbekannten Welt, in die die Gestalten hineinschweben, oder aus der sie herkommen, soll den Betrachter umfangen. Traumhaft, wie aus Nebelschleiern schimmern die Figuren hindurch — wie man ferne, liebe Personen sieht, wenn

[5]) Muther a. a. O. S. 455.

man die Augen schliefst und sich im Geist zu ihnen versetzt."[6])

Diese Führer der „Ritter vom Geist" halten sich im allgemeinen noch gut im Sattel und vollbringen kühne Thaten. Aber hinter ihnen stürmt drein eine sehr schlecht disziplinirte Rotte von genial aufgeputzten malenden Abenteurern, von halb wahnsinnigen Don Quixoten, welche die seltsamsten Steckenpferde reiten und die drolligsten Evolutionen ausführen, welche sich furchtbar wild und grofsartig gebärden, aber statt Schrecken und Staunen blofs Gelächter in die Reihen der Gegner und des Publikums tragen. Bis zu welchen Tollheiten und Exzentrizitäten sie sich versteigen, zeigt Jan Toorop, von welchem der Glaspalast 1893 nicht weniger als siebzehn Bilder herbergte, die in der Zeichnung gar japanische Anklänge zeigten. Zu seinem Bilde „Dämmerung" gibt er selber folgenden Kommentar: „Diese Zeichnung ist eine Komposition von Linien, die in der ganzen Arbeit durchgeführt sind. Gebete, Klänge, schmerzliche, ermunternde und lachende Linien. Die ermunternden Linien (NB. alle gezeichnet!) spinnen sich aus der grüfsenden Seraphim überreichem Haarschmucke, ankommend und anrollend wie Wellen bei Fluth und nahendem Abend, die dann in Geläute losbrechen in stets auf- und niedergehenden Bewegungen der allzeit aufsteigenden Lach- und Zucklinien; diese ertönen aus dem Munde der Seraphim, die die noch schlafende wollüstige, sinnliche Welt umfangen und aufwecken. Diese noch schweigende sinnliche Welt ist symbolisirt durch einen Baum, der mit ermüdeten Blättern und Blüthen steht und in eine schlafende Figur endet, deren Haargelock in eine geschlossene Blüthe und zwei Schlangen ausläuft. Die Schlangen wiederum sprühen Gift gegen die geweihten Klänge (abermals mit parallelen Linien gezeichnet), die aus einer grofsen weifs-grauen Glocke schallen, die an weifs-grauen Dornen hängt; weifs-grau nicht von Staub, sondern von verflossenen Jahrhunderten, von Alter und Sorge; so Bäume als Figuren. Diese geweihten Klänge brausen niederwärts (NB. man sieht sie auf Toorop's Bilde wirklich „niederbrausen") und geben die geistige Nahrung an die suchende, ermüdete, lebende und schmerzfühlende Welt, deren Bewohner auf einem dick mit Dornen besäeten Boden wandern. Ihr Haargelock fällt in schmerzlichen Linien, wie im Bogen, nach unten. Ihre Seelenlaute wogen in dicken schweren Linien. Sie kommen aus ihrem Munde, steigen aufwärts, um in trüben Beugungen wieder abwärts zu fallen, und gehen dann über in die geweihten Klänge. All diese Klänge, Gebete, Seelenlaute, Ideen sind durch verschiedene starke parallele Linien um das ganze Bild laufend versinnbildlicht."[7])

Man sieht, solche Bilder kann niemand mehr verstehen, wer nicht selber mit dem sechsten Sinn, dem Wahnsinn, begabt ist. Da thut es einem förmlich wohl, allegorische Bilder zu sehen, welche auch einem gesunden Menschen noch fafslich sind: wie die „Sturmglocke" von Albert Maignan, deren wimmernde und heulende Töne durch die ihr entschwebenden Furiengestalten verkörpert sind, oder das sanftere Bild „in höherem Schutze" von Karl Raupp, wo wir den von den empörten Wogen umhergeschleuderten Nachen mit der schlummernden Mutter und ihrem Kind von einer lichten Schutzengelgestalt überschwebt sehen.

Ob man es wagen darf, auf diesen Neu-Idealismus Wechsel von höherem Betrag auszustellen? Ob er im Stande sein wird, die tiefdarniederliegende Kunst wieder wirklich auf die Höhe zu führen? Prophezeien ist hier schwierig. Es fehlt nicht an beängstigenden Zeichen auch in dieser neuesten Entwicklungsphase.

Die weifse und schwarze Magie, welche mit der Farbe getrieben wird, ist doch zum guten Theil reiner Humbug und Hokuspokus. Die Entbindung der Gefühle ist in zuchtlose Wollust ausgeartet, in eine Schwelgerei in Empfindungen und Stimmungen, in eine krankhafte Sucht nach immer neuen Nervenkitzeln und Sinnesreizen, nach pikanten, überwürzten und überpfefferten Genüssen, oder auch in einen weibischen, spleenigen Weltschmerz, in matte, dumpfe Melancholie und Resignation. Der Phantasieballon, den diese neueste Kunst steigen läfst, entbehrt der sicheren Leitung durch die Vernunft und des Ventils einer gesunden Kritik und Selbstzucht. Er ist überdies nur ein Fesselballon, der vom starken Seil des allherrschenden Naturalismus doch nicht loskommt und über die dumpfigen, dunstigen Nebelregionen einer pantheisirenden Weltanschauung, einer mystischen Vergötterung der Natur und des Menschen nicht hinauskommt, ja mitunter in

[6]) Muther a. a. O. S. 456.

[7]) »Kunst-Salon« 1893 S. 237.

der nur scheinbar höheren, in Wahrheit recht tiefen Lebenssphäre der Hysterie und Hallucination, der Hypnose, eines abergläubischen Spiritismus oder des aufgelegten Aberwitzes stecken bleibt.

Baldige Resipiscenz wäre auch hier zu wünschen. Und ein strenges Regiment der Aesthetik; denn die oben zitirten Zukunftspläne enthalten mehr Tiraden und trunkene Dithyramben, als ein klares, bestimmtes Zukunftsprogramm. Einstweilen darf man aber darüber sich freuen, dafs doch auf die Dauer der ideale Sinn und das feinere Empfinden durch die Naturwissenschaft und die naturwissenschaftliche Malerei nicht geknebelt und verroht werden konnte. Im Neu-Idealismus bricht wenigstens die Ahnung einer anderen höheren Welt wieder durch und die Ahnung, dafs im Vordringen in diese Welt Ziel und Zweck und der höchste Triumph der Kunst beschlossen sei. — (Schlufs folgt.)

Freiburg i. B. Paul Keppler.

Bücherschau.

Die Bauthätigkeit und Kunstpflege im Kloster Wessobrunn und die Wessobrunner Stukkatoren. Von Dr. Georg Hager, kgl. Konservator am bayerischen Nationalmuseum. Mit 16 Abbildungen im Text und 9 Tafeln. München 1894, Druck von C. Wolf & Sohn.

Bei dem grofsen Einflufs, den manche Klöster vom frühen Mittelalter bis in die neuere Zeit auf die verschiedensten Kunstzweige ausgeübt haben, sei es als Besteller, sei es als Produzenten, ist die aus den Quellen geschöpfte und so viel als möglich an den noch vorhandenen Objekten erläuterte Darstellung dieser Kunstpflege eine sehr lohnende Aufgabe, deren Lösung der ganzen Kunstgeschichte zu Gute kommt. Mancherlei Kenntnisse sind dazu erforderlich, die sich nicht gerade häufig vereinigt finden. Desto erfreulicher ist es, wenn solche Aufgaben von berufener Hand unternommen werden. Eine solche ist zweifellos die des Verfassers, daher sein Plan auf's Lebhafteste zu begrüfsen, die bedeutenderen Klöster Bayerns (von denen bisher noch keines in diesem Sinne einen Forscher gefunden hat) mehr monographisch (wenn auch zunächst in Zeitschriften) zu behandeln, die unbedeutenderen oder archivalisch nicht mehr fafsbaren in kleinen Artikeln zu erledigen.

In jeder dieser beiden Arten liegen bereits die ersten Veröffentlichungen vor, die in dem XLVIII. Bande des »Oberbayerischen Archivs«, aber auch in Sonderabdrücken erschienen sind.

Zu den kleineren Studien zählen die „Bau- und Kunstdenkmäler des Klosters Steingaden", welches, im Jahre 1147 gegründet und den Prämonstratensern übergeben, aus sechs Jahrhunderten Denkmäler umfafst. Den Glanzpunkt derselben bilden die romanischen Bauwerke: Die Kirche mit ihren spitzbogigen Schiffarkaden, der etwas spätere Kreuzgang mit einer Brunnenkapelle, zu denen als plastische Erzeugnisse derselben Zeit drei merkwürdige, abbildlich beigefügte, Rundfiguren hinzukommen. Aus der gothischen Periode ist Weniges übrig geblieben, dagegen das Chorgestühl von 1534 eine sehr beachtenswerthe Leistung. — Die beiden folgenden Jahrhunderte sind um so besser in den beiden benachbarten Wallfahrtskirchen von Ilgen und Wies vertreten, denen der Verfasser auf dem Hin- bezw. Heimwege einen Besuch abstattete.

Um wie viel reichlicher fliefsen die Quellen für die Kunstgeschichte von Wessobrunn, der die obenbezeichnete umfängliche Monographie gewidmet ist. Sie entrollt von der Kunstpflege in Wessobrunn, die ein ganzes Jahrtausend umfafst, an der Hand der mit Bienenfleifs zusammengetragenen Urkunden und überaus sorgfältig geprüften Denkmäler ein ungemein anschauliches, interessantes Bild. Von diesen Denkmälern sind, da die Bauwerke zerstört und die beiden alten berühmten Wessobrunner Kodizes nicht hier entstanden sind, als die ältesten die romanischen Bautheile und Skulpturen zu betrachten, die mit wenigen Ausnahmen in das bayerische Nationalmuseum gelangt sind und den Hauptglanz seiner älteren monumentalen Abtheilung bilden. Der Verfasser widmet ihnen in stilistischer, ikonographischer, liturgischer Beziehung eine sehr eingehende instruktive Untersuchung, bei der die zahlreichen Abbildungen gute Dienste leisten. Die reiche Ausbeute, welche die Urkunden, besonders in der ersten Hälfte des XVI. Jahrh. für die Bauthätigkeit liefern, ist auch in kulturgeschichtlicher Hinsicht sehr werthvoll und die erschöpfende Behandlung der Wessobrunner Stukkatorenschule, die vom Ende des XVI. bis zum Ausgange des XVIII. Jahrh. eine so umfassende Thätigkeit entfaltet hat, dafs sie als der Mittelpunkt der Stukkaturkunst in Deutschland erscheint, ist eine sehr verdienstliche, diese weitverbreitete Technik in neues, helles Licht setzende Arbeit. — So wird der Verfasser in dem grofsen Zeitraum allen Epochen und allen Leistungen gerecht und seine methodisch mustergültigen, durchsichtigen und zuverlässigen Untersuchungen fügen in den Bau der deutschen Kunstgeschichte manchen neuen Stein ein. Schnütgen.

Christliche Ikonographie. Ein Handbuch zum Verständnifs der christlichen Kunst. Von Heinrich Detzel. Erster Band: Die bildlichen Darstellungen Gottes, der allerseligsten Jungfrau und Gottesmutter Maria, der guten und bösen Geister und der göttlichen Geheimnisse. Anhang: Die Weltschöpfung. — Die Sibyllen. — Die apokalyptischen Gestalten. — Judas Iskariot. Mit 220 Abbildungen. Freiburg 1894, Herder'sche Verlagshandlung. (Preis: Mk. 7.—)

Kaum ein Zweig der christlichen Archäologie war in den letzten Jahrzehnten so sehr auf deutschem

Boden vernachlässigt worden, als derjenige der Ikonographie. Was die früheren Jahrzehnte in dieser Beziehung hervorgebracht hatten, war mehr oder weniger unmethodisch, unvollständig, unbedeutend, unzuverlässig, und für das Studium wie für die Praxis der christlichen Kunst war daher ein etwas umfänglicher angelegtes, zweckmäfsig angeordnetes, auf gesunden, wissenschaftlich erprobten Grundsätzen gebautes, verständlich geschriebenes Handbuch der Ikonographie längst ein dringendes Bedürfnifs. Guten Geschmack, vielfache Kenntnisse, sehr ausgedehnte mühsame Beobachtungen, Riesenfleifs erforderte ein solches Handbuch. Endlich ist wenigstens der I. Band eines solchen erschienen, und es darf ihm das Zeugnifs ausgestellt werden, dafs es allen billigen Anforderungen entspricht. Die ikonographischen Zeichen und Symbole werden in der Einleitung recht instruktiv erklärt. Der Ikonographie Gottes und der göttlichen Personen ist das erste, der allerseligsten Jungfrau und Gottesmutter Maria das zweite, den guten und bösen Geistern das dritte, den göttlichen Geheimnissen d. h. dem Leben, Leiden, Tode, der Verherrlichung Jesu das vierte, dem Tode und der Verherrlichung Mariä das fünfte, dem jüngsten Gericht das sechste Kapitel gewidmet, und der Anhang beschäftigt sich mit den im Titel bezeichneten Thematen. Alle Fragen werden an der Hand der Denkmäler geprüft, der alten wie der neuen, und die einzelnen Erörterungen werden durch zahlreiche, durchweg recht klare Abbildungen erläutert. Unter diesen begegnen freilich viele allgemein bekannte, und die italienische Kunst hat zu ihnen bei weitem die meisten Beiträge geliefert, aber die Beschaffung entlegenerer Darstellungen aus dem deutschen Bilderkreise, der gewifs in einer deutschen Ikonographie eine gewisse Bevorzugung um so mehr verdient, als er an Tiefe des Inhalts von keinem andern übertroffen wird, bietet wohl kaum zu überwindende Schwierigkeiten. Durch ein halbes Dutzend solcher Bilder hätte sich z. B. die so bedeutungsvolle wie interessante Entwickelung der mittelalterlichen Marienbilder leicht illustriren lassen. — Ueberall merkt man dem Buche die emsigste, unverdrossenste Arbeit an, das Studium auf Reisen und die Durchforschung der Litteratur; aber die »Revue de l'art chrétien«, »die Zeitschrift für christliche Kunst« und die Werke von Barbier de Montault, namentlich sein »Traité d'iconographie«, hätten noch mehr herangezogen werden können. — Dafs auf die kirchliche Kunstpraxis unserer Tage so viel Rücksicht genommen, ist ein unverkennbarer Vorzug, denn darauf kommt es vor Allem an, dafs die richtigen ikonographischen Grundsätze, aus denen die Tradition herausgewachsen ist, wieder in's Leben eingeführt, die Künstler genöthigt werden, bei ihren Darstellungen an die bewährten Vorbilder sich anzuschliefsen, und daher sich genau mit den bezüglichen Regeln vertraut zu machen.

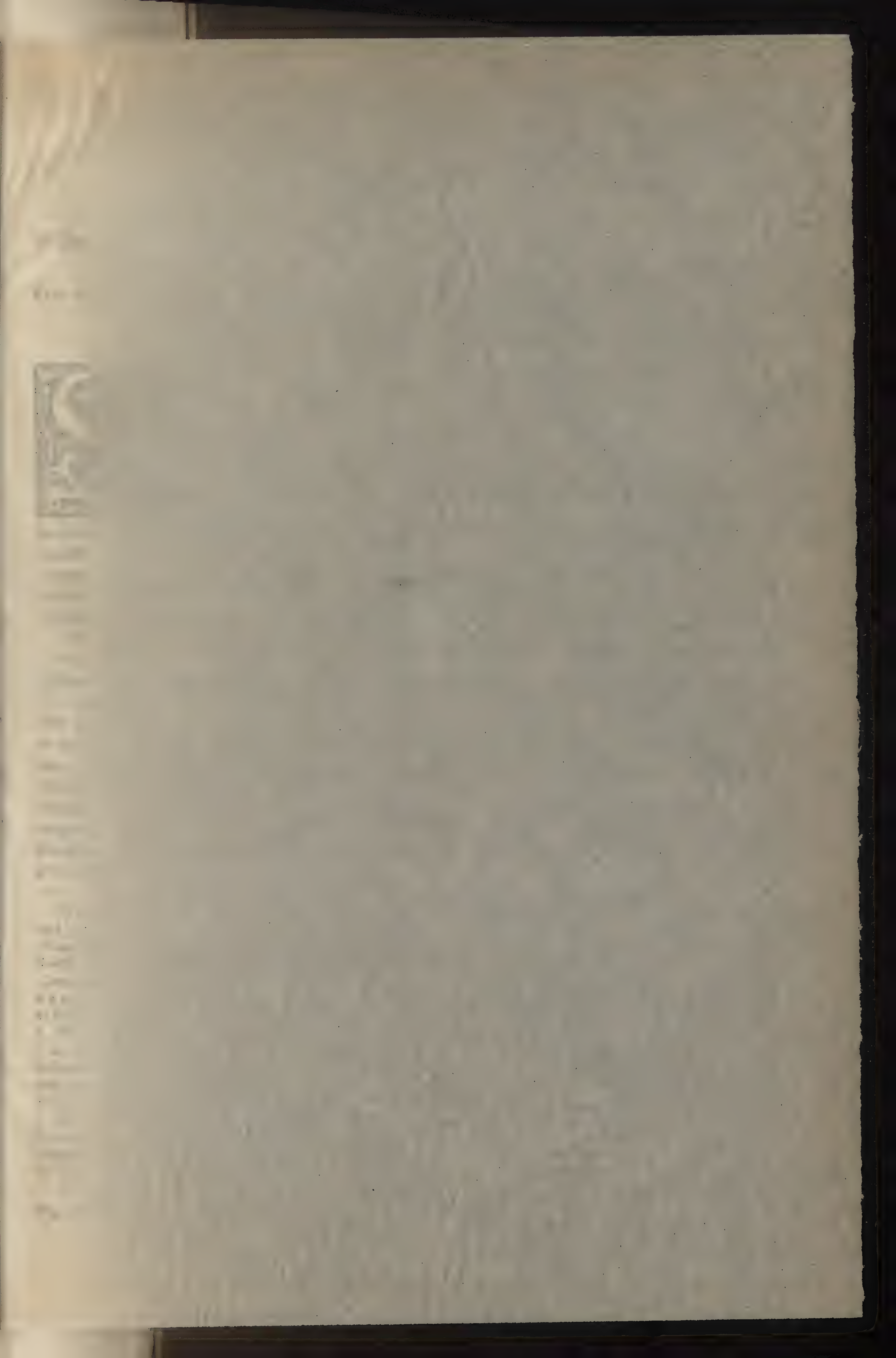
Nur die Hälfte, allerdings wohl die schwierigere, seiner Aufgabe hat der Verfasser bisher gelöst. Mögen alle glücklichen Umstände sich vereinigen, um ihm die baldige Vollendung zu ermöglichen! Er darf sich dann rühmen, eine Lebensaufgabe erfüllt zu haben. H.

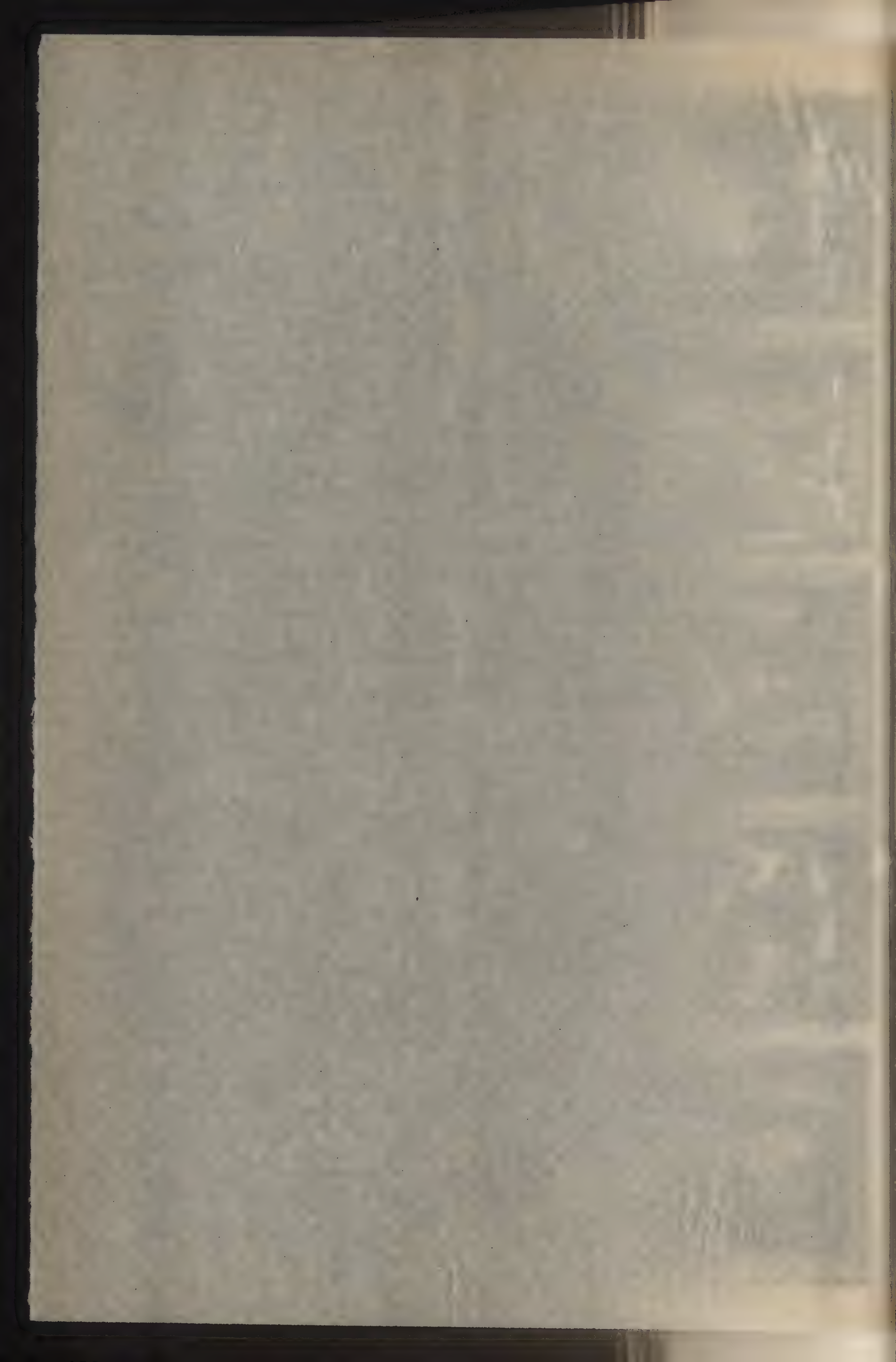
Das Nothwendigste über die kirchliche Paramentenstickerei, sofern sie eine Ausübung von Kunst und Kunsthandwerk ist. Ein Handbüchlein für den hochw. Klerus, sowie für klösterliche Institute, Stickereien und Zeichner von Martin Knoblauch, Priester der Diözese St. Gallen. Mit 14 Lichtdruckbildern. Kempten 1895, Verlag der Kösel'schen Buchhandlung (Preis Mk. 3.20).

Ein recht verdienstliches Büchlein, welches zur Ausfüllung der auf dem Gebiete der kirchlichen Paramentik unverkennbar vorhandenen und zwar nicht kleinen Lücken sehr wesentliche und höchst schätzenswerthe Beiträge liefert. Ueberall merkt man ihnen an, dafs sie auf durchaus ernsten Studien sowie langjährigen Erfahrungen beruhen und dafs die Grundsätze, von denen sie beherrscht werden, in der Schule der Praxis gereift sind. Defswegen bildet auch der erste technische Theil, obwohl er nur die Hälfte des ganzen, 120 Seiten zählenden Büchleins umfafst, dessen eigentlichen Schwerpunkt, so dafs also diese sonst in den kunstgeschichtlichen Veröffentlichungen zumeist arg vernachlässigte Seite der kirchlichen Paramentik hier im Vordergrunde steht. Was der Verfasser über „Stoff und Material", über „Technik der Seiden- und Goldstickerei" in knapper Zusammenfassung, aber klarer, gemeinverständlicher Darstellung sagt, ist sehr beachtenswerth. Ueberall redet er der Solidität des Materials und seiner Benutzung eindringlichst das Wort, und die Erklärung der einzelnen Sticharten zeichnet sich nicht nur durch grofse Vollständigkeit und Bestimmtheit, sondern auch dadurch aus, dafs in das Wirrsal der Bezeichnungen für die einzelnen Techniken durch Einführung mancher alten Namen neue Ordnung zu bringen versucht wird. Dafs manche Erklärungen trotzdem schwer verständlich sind, wenigstens für Solche, denen die einzelnen Techniken nicht durch Uebung geläufig sind, liegt in der Natur der Sache, und gerade hier wären Illustrationen, wie sie durch die zahlreichen vortrefflichen Veröffentlichungen der Frau Lipperheide zur Verbesserung der profanen Kunststickerei so wesentlich beigetragen haben, ganz besonders erwünscht, vielleicht auch vom Verfasser, der den Zeichenstift selber zu handhaben versteht, leicht zu besorgen gewesen. — Auch der zweite Theil, der sich mit den Darstellungen für die Kirchenparamente, sowie mit ihrer Form, ihrem Schnitt u. s. w. beschäftigt und in der „kunstgeschichtlichen Parallele" die charakteristischen Merkmale des romanischen, gothischen und Renaissance-Stiles, insoweit jene für die Stickerei in Betracht kommen, kurz hervorhebt, enthält durchweg bewährte Anschauungen und manche schätzenswerthe Winke. Die auf Entwürfen des Verfassers beruhenden Lichtdruckbilder entbehren in Bezug auf den architektonischen, ornamentalen, figürlichen Schmuck des engeren Anschlusses an die mittelalterlichen Vorbilder, so dafs eine Ergänzung bezw. Ersetzung derselben durch Abbildung guter alter auch ganz einfacher Muster, namentlich aus der früh- und spätgothischen Periode sehr erwünscht wäre. In grofsem Maafsstabe und farbiger Behandlung würden solche mit eingehenden Erklärungen zu versehende Vorlagen um so dankbarer sein. R.









Abhandlungen.

Wilhelm von Herle und Hermann Wynrich von Wesel.[1])

Eine Studie zur Geschichte der altkölnischen Malerschule.

I.

Mit 2 Lichtdrucken (Tafel III und IV).



So oft von hervorragenden rheinischen Malereien des Mittelalters die Rede ist, wird seit dem Beginne unseres Jahrhunderts regelmäfsig der Name „Meister Wilhelm" genannt. Diese Bezeichnung hat sich zu einer Art Kollektivbegriff erweitert, zu einer ungewissen vagen Vorstellung, die sich ohne genügende historische Beglaubigung mit den mannigfaltigsten Meisterwerken älterer Kunst verknüpfte.

Die Romantiker Friedrich v. Schlegel, Boisserée, Brentano hatten diesen germanischen Raphael in den Aufzeichnungen des Limburger Chronisten zum Jahre 1380 entdeckt und trugen kein Bedenken, das Dombild auf diesen Namen zu taufen. Die Jahreszahl 1410, die man auf den Aufsenseiten der Flügelgemälde zu erkennen vermeinte, die hohe Vollendung des Werkes brachte Friedrich v. Schlegel zu der Ueberzeugung, „dafs jener Wilhelm von Köln der glückliche Meister des herrlichen Wunderbildes gewesen".[2]) Den Clarenaltar und Verwandtes benannte man damals „neugriechische Art". Boisserée versetzte ihn in das Jahr 1306 und erzählt uns, dafs Kenner, die von den Werken Giotto's herkamen, versicherten, „in Farbe und Zeichnung grofse Uebereinstimmung" mit diesen altkölnischen Tafeln gefunden zu haben.[3]) Da mittlerweile das Dombild dem Stephan Lochner zugesprochen wurde, blieb für „Meister Wilhelm" die ganze Domäne einer noch älteren Kunst übrig. Professor Mosler in Düsseldorf lenkte zuerst die Aufmerksamkeit auf das bedeutende Wandbild des Kruzifixus umgeben von Heiligen und dem knieenden Stifter über dem Sarkophag des Erzbischofs Kuno von Falkenstein († 1388) in der Kastorkirche zu Koblenz.[4]) Schon der Rang des Verstorbenen, meinte man, lasse darauf schliefsen, dafs einer der ersten Meister jener Zeit zur Ausschmückung seiner Grabstätte berufen wurde. Weil aber die Zeit der Entstehung ungefähr den Angaben des Chronisten entspräche, auch vielleicht im Hinblick auf die Porträtfigur anzunehmen wäre, dafs der Erzbischof sich schon bei Lebzeiten ein Denkmal errichtet habe, so könne man das Gemälde als ein Werk des „Meister Wilhelm" ansehen und zur Bestimmung seiner sonstigen Arbeiten verwerthen.

Unter solchen Voraussetzungen taufte man dann auf den Namen „Meister Wilhelm" jene holdseligen Schöpfungen kölnischer Kunst, Madonnen und Heilige, welche in ihrer Paradiesesunschuld als die edelste Verkörperung mittelalterlicher Formideale, als die Ergüsse einer kindlich-reinen Frömmigkeit erschienen. Meister Wilhelm galt als der Urheber der vorzüglichsten Tafeln des Clarenaltars mit Darstellungen aus der Jugendgeschichte Jesu (vgl. unsere Lichtdrucktafeln III und IV), der Madonna

---

[1]) Litteratur: Passavant »Kunstreise durch England und Belgien« (1833) S. 404 ff. und in Schorn's »Kunstblatt« 1833 Nr. 10, 1841 Nr. 88 ff. J. M. de Noël »Der Dom zu Köln« (1834) S. 102. Foerster »Geschichte der deutschen Kunst« I, S. 204 ff. Kugler »Geschichte der Malerei« I, S. 262 ff. Schnaase »Geschichte der bildenden Künste« VI, S. 395 ff. Hotho »Malerschule Hubert's van Eyck« I, S. 236 ff. Derselbe »Geschichte der christlichen Malerei« S. 370. Waagen »Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen« I, S. 58 ff. Woltmann-Woermann »Geschichte der Malerei« I, S. 395 ff. Janitschek »Geschichte der deutschen Malerei« S. 209. Merlo »Kölnische Künstler« (Neuausgabe) Sp. 948 ff. und Sp. 935 ff. A. Schnütgen in dieser Zeitschrift II, (1889) Sp. 137 ff.

[2]) Vgl. Friedrich v. Schlegel »Dritter Nachtrag alter Gemälde« Europa IV, S. 136 ff.

[3]) Vgl. Sulpiz Boisserée I, S. 98.

[4]) Moller »Denkmäler der deutschen Baukunst« I, Tafel 46. Aus m'Weerth »Kunstdenkmäler« III, 62. Kugler »Rheinreise« Kleine Schriften, II, S. 288. Lehfeldt »Bau- und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Koblenz« (1886) S. 147. Das Wandgemälde ist jetzt vollständig mit Oelfarbe übermalt. Nach Passavant (a. a. O. S. 406) sind auch die „theilweise verloren gegangenen Umrisse nicht mit gehöriger Kenntnifs ergänzt worden".

mit der Wicke und einiger verwandter Gemälde. Jene schmächtigen Gestalten in weich geschwungener Haltung mit ihren sanften, braunen Augen, bei denen „die Seele ganz und der Körper kaum schon ins Leben tritt", soll „Meister Wilhelm" in die deutsche Kunst eingeführt, in zart verschmolzenem Kolorit auf den prangenden Goldgrund gebannt haben.

Dies Erwachen subjektiven Gefühls, das Streben die überkommene Formensprache zu beseelen, der erste Versuch sich selbst in den dargestellten Charakteren und Vorgängen auszusprechen, erregt unser Interesse für die räthselhafte Persönlichkeit des Künstlers, der mit hohem sittlichen Ernste eine innere Belebung der gothischen Figuren vollzog, und dessen weltfrohes Malerauge in genrehaften Nebenzügen voll Innigkeit und Naivetät schwelgte.

Da die neue Kunstrichtung in Köln sich offenbar in kurzer Frist aus vorhandenen Elementen entwickelte, dürfen wir in der That nach dem Namen jenes genialen Meisters fragen, der den letzten Schritt zur Vollendung that und durch eine neue religiöse Malerei, welche die Gefühle aller aussprach, seine Mitwelt hinrifs.

Im Folgenden sollen die Ansprüche des Meister Wilhelm auf den Namen dieses bahnbrechenden Neuerers rheinischer Kunst einer eingehenden Prüfung unterzogen werden, sodann wollen wir die Frage näher erörtern, ob nicht ein anderer hervorragender kölnischer Maler ein besser begründetes Recht auf diesen Ehrentitel aufweist.

Der Ruhm des Kölner Malers Wilhelm, der durch sein Beispiel den malerischen Stil in ganz Deutschland in neue Bahnen geleitet haben soll, basirt einzig auf einer kurzen Notiz des Limburger Chronisten, der unter dem Jahre 1380 berichtet: *Item in diser zit was ein meler zu Collen, der hifs Wilhelm. Der was der beste meler in (allen) Duschen landen, als he wart geachtet von den meistern, want he malte einen iglichen menschen von aller gestalt, als hette ez gelebet* (c. 122).[5]

[5]) Arthur Wyfs »Die Limburger Chronik«. „Monum. Germ. hist. Scriptores vernac. ling." IV, 1. Aus den »Fasti Limpurgenses 1617« wurde die Stelle über „Meister Wilhelm" von andern Schriftstellern herübergenommen z. B. Joh. Nic. Hontheim »Prodromus Historiae Trevirensis dipl. et prag.« (1757). Bd. I, pg. 1001. — Vgl. »Die Limburger Chronik« untersucht von Arthur Wyfs. Limburg 1875.

Es wird also zunächst darauf ankommen, zu untersuchen, ob die Glaubwürdigkeit des Stadtschreibers Tilman, des Verfassers der Chronik, so unbedingt zuverlässig sei, dafs sich auf eine einzige Stelle seines Werks ein ganzes System sicher begründen läfst.

In dieser Frage können wir der Führung des Herausgebers der Chronik, Staatsarchivar Arthur Wyfs, folgen, welcher seit Jahren der Limburger Chronik das eingehendste Studium widmete.

Tilman Elhen von Wolfshagen geboren um 1347 begann 1377 Aufzeichnungen zu sammeln, welche er dann zeitlich geordnet um 1402 zusammenstellte. „Dieselben sind indessen auch in den späteren Abschnitten der Chronik nicht immer alsbald notirt worden, denn alsdann hätten die zum Theil erheblichen Verstöfse gegen die Chronologie nicht vorkommen können, die sich in den späteren wie in den früheren Partien des Werkes finden. So läfst um die erheblichsten Fälle anzuführen, der Verfasser Friedrich von Saarwerden 1374 Erzbischof von Köln werden, während derselbe 1368 gewählt und 1370, November 13, bestätigt wurde und 1371 in Besitz kam, und läfst ferner die Ermordung des Rulemann von Sinzig (1381) in Friedrichs viertem Regierungsjahr geschehen (c. 99); das Wunder des hl. Blutes in Wilsnack setzt er in 1379 statt in 1383. Mit der Wendung *‚in den selben geziden‘*, *‚in diser zit‘* tritt er bisweilen beträchtlich aus der chronologischen Reihenfolge heraus. Merkwürdiger Weise werden nicht weniger als vier dem Jahre 1388 angehörige Ereignisse dem Jahre 1389 zugewiesen. Wie wenig es dem Verfasser auf Genauigkeit in Zeitangaben ankam, sieht man daraus, dafs er, aus blofser Nachlässigkeit, wider besseres Wissen irrige Zahlen vorbringt, so wenn er König Wenzel, als dessen Geburtsjahr er 1360 angegeben hatte (c. 53), 1376 ein Alter von 20 Jahren beilegt, oder wenn er Gregor XI., der nur $7^1/_4$ Jahr Papst war, in das neunte Jahr regieren läfst." (Einleitung S. 13.)

„Ueberhaupt zeigt das Werk mehrfach Spuren, dafs es dem Verfasser nicht vergönnt war, die letzte Hand daran zu legen."

„Die Eroberung von Hattstein, welche zum Jahre 1384 kurz gemeldet wird, ist identisch mit der bereits früher mit dem richtigen Jahr 1379 ausführlicher erzählten Begebenheit. Es scheint fast, als ob hier eine kurze vorläufige

Notiz, wie der Verfasser sich deren jedenfalls gemacht hat, an falscher Stelle unter den ausgearbeiteten Text gerathen wäre. Zum Jahre 1395 berichtet der Chronist von einem grofsen Sterben und bemerkt, dafs er der Seuchen vier gesehen und erlebt habe (c. 185). Nun nennt er aufser diesem letzten Sterben als das erste das von 1349, als das zweite das von 1356, als das dritte das von 1365, führt aber dann nochmals ein drittes Sterben 1383 an" (c. 131). (Einleitung S. 14.)

Dieses Verzeichnifs von Irrthümern und Versehen des Chronisten haben wir hier noch etwas zu erweitern, um den Werth der angeführten Stelle über „Meister Wilhelm" auf das richtige Maafs zu reduziren.

Eine der hervorragendsten Persönlichkeiten, mit denen sich die Limburger Chronik befafst, ist Kuno von Falkenstein,[6]) dessen Stammschlofs Münzenberg nicht weit von Limburg gelegen ist. Der Schreiber behauptet, den Prälaten genau gekannt zu haben; er gibt von ihm eine ausführliche Personalbeschreibung *„want ich ihn dicke gesehen unde geprufet han in sime wesen unde in mancher siner manirunge* (c. 57). Nichtsdestoweniger stehen in mehreren Fällen Tilman's Angaben und Daten in schroffem Widerspruch zu den erhaltenen Urkunden. So nennt ihn der Chronist noch 1374 *ein vormunder des stiftes zu Menze unde zu Coln* (c. 100), obwohl Kuno sein Amt als Prokurator schon 3 Jahre früher 1371, Juli 2., endgültig niedergelegt hatte. Den Tod des Erzbischofs verlegt der Chronist in das Jahr 1389 (c. 151); er starb 1388, Mai 21.

Selbst Ereignisse von der gröfsten Tragweite werden in der Limburger Chronik unter irriger Jahreszahl angeführt. Die Gründung der Universität Köln z. B. versetzt Tilman in das Jahr 1387 (c. 142), während die Stiftungsurkunde des Papstes Urban VI. das Datum 1388 Mai 21. trägt.[7]) Die Hinrichtung des Hilger von der Stessen geschah nach seinen Angaben 1396 (c. 187); thatsächlich erfolgte dieselbe erst 1398, Januar 26.

Ein besonderes Interesse beanspruchen für unsere Zwecke mehrere stark übertriebene Lobeserhebungen, welche der Chronist in bestimmter, stets ähnlich wiederkehrender Ausdrucksweise[8]) einigen Liederdichtern, dem Schultheifs Hartung, dem Junker Hermann von Limburg (c. 33) und vor allem dem Philosoph Buridan widmete. Von Gerlach von Limburg erzählt der Chronist: *Auch was he der klugeste dichter von Duschen unde von Latinischen, als einer sin mochte in allen Duschen landen* (c. 4). Eine andere Handschrift (vgl. Wyfs a. a. O. Anhang I. c. 9) ergänzt diese Aussage mit der Bemerkung: *Auch machte der edel her her Gerlach her zu Limpurg ein gedichte von korzen kleidern und von lange hosennesteln, das die komen solten.*[9]) In c. 108 scheint Tilman den gröfsten Dichter in allen deutschen Landen schon wieder vergessen zu haben, denn er rühmt nun von einem aussätzigen Barfüfsermönch: *Der machte die beste lide unde reien in der wernde von gedichte unde von melodien, daz den niman uf Rines straume oder in disen landen wol gelichen mochte.* Den Schultheifs Hartung von Limburg achtet er *‚vur den aller wisesten leigen in allen disen landen‘* (c. 49). Das höchste Lob aber spendet er dem Scholasten Buridan, von dem er unter dem Jahre 1367 berichtet: *Item in diser selben zit da lebete meister Johannes Buridanus (Pyritaneus), der zu Paris daz studium hatte geregiret me dan virzig jar. Der war geacht der beste loicus unde philosophus uf ertrich in der ganzen cristenheit, unde enfant man nit sinen glichem. Der machte questiones ober Ethicorum, die besten di i gemacht worden. Die selbe questiones gap he zu einer letze unde zu eime ewigen testament allen meistern unde studenten* (c. 82). Der grofse Nominalist Bourdan[10]) zwischen 1327 und 1345 Rektor der Universität Paris, erscheint zum letzten Male 1358 unter den Lebenden. Damals vermachte er sein Wohnhaus der Nation Picardie, im

---

[6]) Vgl. Franz Ferdinand »Kuno von Falkenstein«. Paderborn 1885.

[7]) Vgl. Lacomblet »Rheinisches Urkundenbuch« III, 816.

[8]) Die Hervorhebung der Merkwürdigkeit oder Seltenheit einer Person oder eines Ereignisses erfolgt in der Limburger Chronik regelmäfsig durch Ausdrücke wie *„als bit her an disen dag numme gesehen wart in Duschen landen"*. Aehnliche Bekräftigungen wiederholen sich an 15 Stellen des Werkes.

[9]) Gerlach II von Limpurg 1306—1354. — Hugo v. Trimberg nennt in dem Liede *„Von hoher tichter lobe"* allerdings einen Minnesänger „von Linburg". Eine Identifizirung mit dem Obigen ist jedoch wegen der Zeitdifferenz unstatthaft.

[10]) Vgl. Bulaeus (Boulay) »Historia universitatis Parisiensis« 1665—1667 IV, 212, 282, 302, 340, 348. Crévier »Histoire de l'université«. Bayle »Dictionaire hist. et critique« unter „Bourdan".

Jahre 1367 war er sicherlich längst verstorben. Mit Recht hat Arthur Wyfs die Vermuthung ausgesprochen, dafs die Erwähnung des Philosophen in der Limburger Chronik wohl überhaupt nur aus dem Umstand herzuleiten sei, dafs Tilman unter diesem Magister einst in Paris studirt habe und ihm seine Kenntnifs und Vorliebe für „den heidnischen Meister Aristoteles" verdanke.

Die fragliche Stelle, welche vom Meister Wilhelm handelt, hat nun mit den Obenangeführten die gröfste Verwandtschaft. Eine verständige Kritik wird bei ihrer Interpretation weder dem Ausdruck *der was der beste meler in Duschen landen* einen besonderen Werth beimessen, noch die Jahreszahl 1380 zum Ausgangspunkt weitgehender Kombinationen machen. Aus der Notiz des Chronisten können wir weiter nichts entnehmen, als dafs ein Maler Wilhelm in Köln nach der Mitte des XIV. Jahrh. thätig war und ein solcher ist uns in Meister Wilhelm von Herle durch zahlreiche urkundliche Erwähnungen zwischen 1358 und 1372 sicher beglaubigt.

Es liegt nicht der allermindeste Grund vor, von diesem Wilhelm von Herle einzig dem Limburger Chronisten zu Liebe etwa einen zweiten imaginären „Meister Wilhelm" um 1380 zu unterscheiden und ihn dann zum Schöpfer einer neuen Stilrichtung zu proklamiren. Diese Hypothese steht vielmehr mit den uns erhaltenen Urkunden und den einfachsten Erwägungen im Widerspruch.

Ein Maler Wilhelm ist nämlich in dem fraglichen Zeitraum in Köln absolut unauffindbar, und es erscheint gänzlich ausgeschlossen, dafs ein dominirender Meister, der durch seine epochemachenden Leistungen eine neue Kunstrichtung in's Leben rief und dessen Ruhm ganz Deutschland erfüllt haben soll, ohne allen und jeden Besitz gewesen sei, der doch die Veranlassung geboten haben würde, seinen Namen der Nachwelt zu überliefern. Bedeutende Aufträge hätten ihn doch wenigstens zeitweise in die Lage gesetzt eine Leibrente oder ein Grundstück zu erwerben.

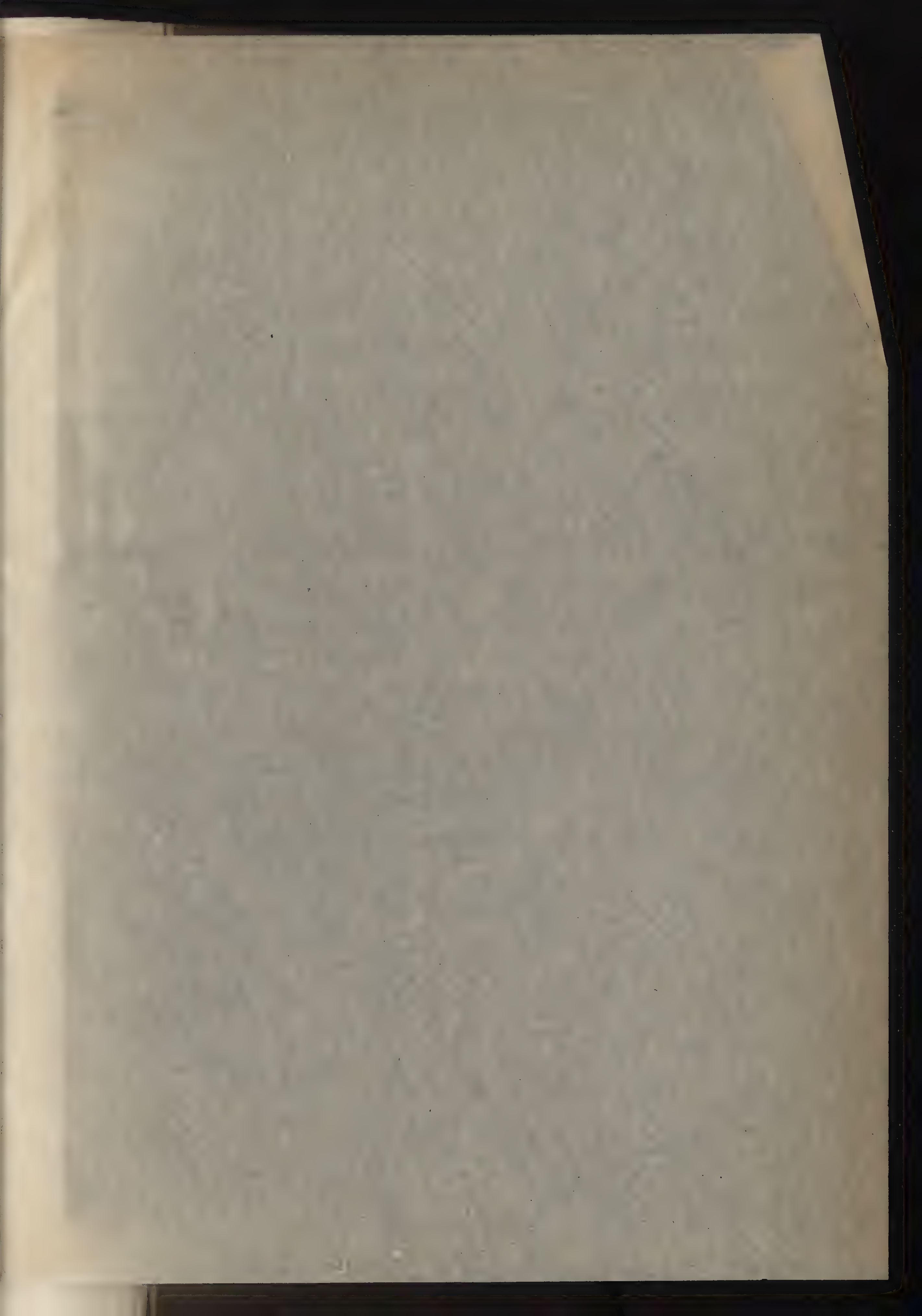
Die Kölner Schreinsbücher seit dem XII. Jahrh. in reicher Anzahl erhalten, bieten uns im XIV. Jahrh. genaue Auskunft über jede Veränderung des Grundbesitzes innerhalb der Stadt. Hätte ein Maler Wilhelm um 1380 eine hervorragende Werkstätte in Köln besessen, so müfsten sich Angaben darüber in den Schreinsbüchern verzeichnet finden.

Ein für die Zunftgenossen mafsgebender umfassender Kunstbetrieb ist in jener Zeit ganz undenkbar ohne ein bestimmtes Atelier, eine eigene feste Stätte inmitten des Kölner Malerviertels. An das Gaffelhaus in der Schildergasse schlossen sich die Wohnungen der Meister. Hierhin begaben sich die Käufer und fanden reiche Gelegenheit, Kunstwerke zu mustern und Aufträge zu ertheilen. Alle namhaften Maler besafsen daher in dieser Stadtgegend eigene Häuser, von denen einige vermuthlich durch ihre Lage und innere Einrichtung vornehmlich zur Malerwerkstatt geeignet, mehrere Generationen von Künstlern hintereinander beherbergten. Ich nenne hier das Haus Roggendorp, zome Hirtze, zome Gryffe, zome rode Lebarde, Koninxstein, zome Roissgyn, alde Gryne und zome Karbunkel. Das letztgenannte Zwillingshaus bewohnte Stephan Lochner, dem die Maler Hans von Memmingen, Johann Voefs, Barthel Bruyn der ältere und Barthel Bruyn der jüngere in diesem Besitz folgten.

Auch Wilhelm von Herle hat sich im Jahre 1358 ganz in der Nähe angekauft. Er erwarb mit seiner Gattin Jutta eines der drei dem Augustinerkloster gegenüber liegenden Häuser und zwar jenes nach der Schildergasse zu (versus plateam clipeatorum [Schrb. n. 277]), 1368 wurde er in die Weinbruderschaft [11]) aufgenommen (Bürgeraufnahmebuch I, 16 b 2). Zum Jahre 1370, August 14., findet sich eine Position im Ausgabebuch der Mittwochs-Rentkammer (Bl. 13 b), nach welcher dem magister Wilhelm 9 mr. für seine Malereien im neuen Eidbuch [12]) ausbezahlt wurden. Er stand also damals im Dienst der Demokratie, welcher es unter Anführung der mächtigen Weberzunft im Juli 1370 gelungen war, die städtische Gewalt an sich zu reifsen. Wilhelm von Herle empfängt von der neuen Stadtregierung einen Auftrag, welcher sein hervorragendes Ansehen innerhalb der Zunft genugsam darthut. Seinen steigenden Wohlstand bekunden dann eine ganze Reihe Schreinsnota, in denen magister Wilhelm zahlreiche

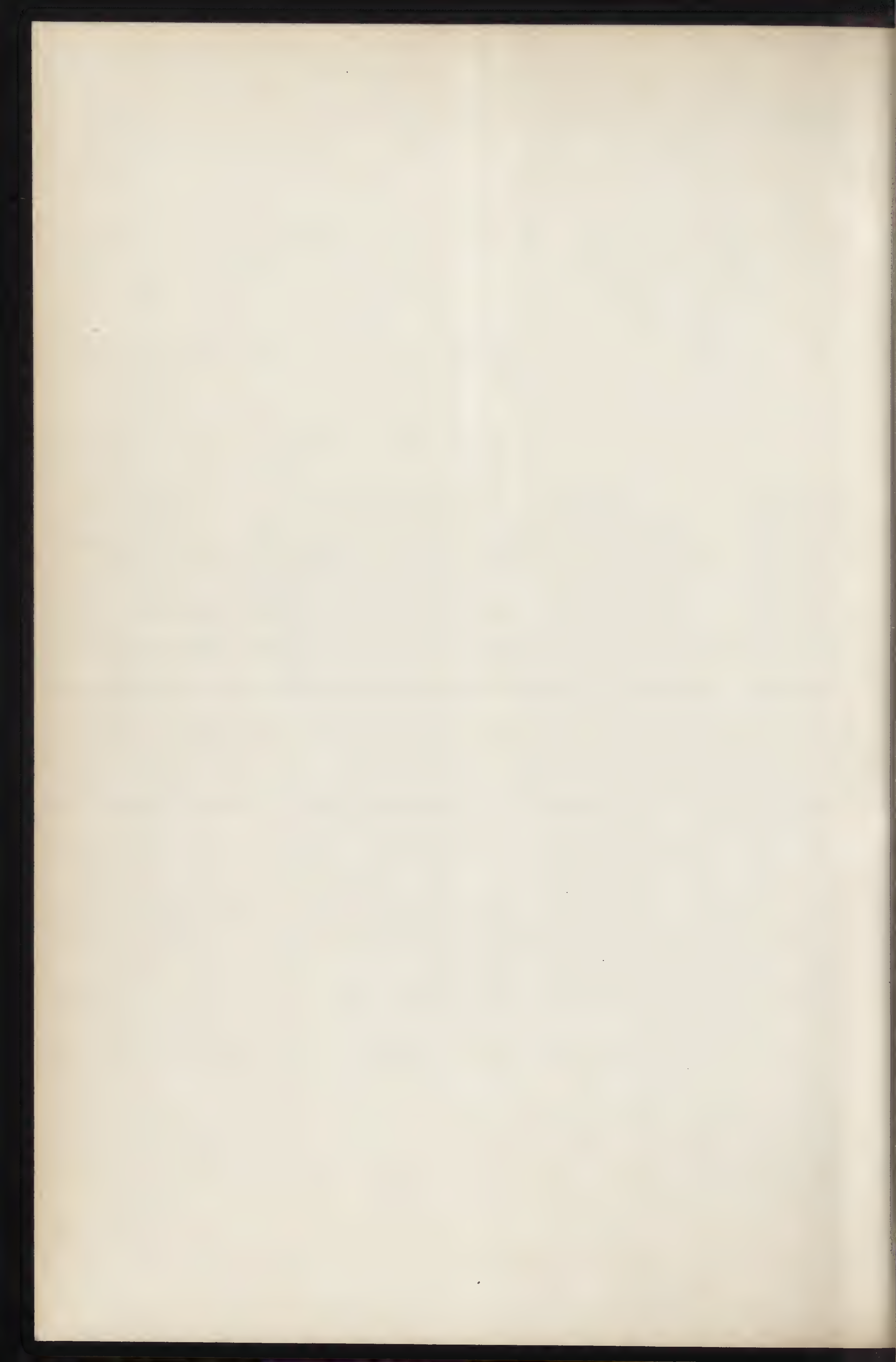
[11]) Vgl. Ennen »Geschichte der Stadt Köln« II, S. 459.

[12]) Vgl. W. Stein »Akten zur Geschichte der Verfassung und Verwaltung der Stadt Köln« (1893) I, S. XXVIII ff. Merlo »Annalen des historischen Vereins für den Niederrhein« Heft 39. (1883.) S. 145. Schwörbel in »Mittheilungen aus dem Kölner Stadtarchiv« Heft 21., S. 11.





Der Clarenaltar im Kölner Dom: Die Flucht nach Aegypten.



Erb- und Leibrenten für sich und seine Gattin erwirbt. Solche Eintragungen erfolgten: 1370 März 9, 1371 Februar 10, 1371 März 11, 1371 Juni 3, 1371 Oktober 11, 1371 November 14, 1372 Juni 8.

Es mufs hierbei auffallen, dafs der Maler in dem kurzen Zeitraum 1370—1372 siebenmal namhafte Beträge in Renten anlegt, ein Umstand, welcher wohl auf hervorragende Aufträge und besonders reichen Gewinn gerade in diesen beiden Jahren bis zur Niederlage der Zünfte hinweist. Im Jahre 1378 war Wilhelm von Herle verstorben. Damals erfolgte die Auseinandersetzung seiner Erben. Wir sind jedoch in keiner Weise dazu berechtigt, etwa 1378 als das Todesjahr des Malers zu bezeichnen. Die Theilung der Erbschaft findet sich in den Schreinsbüchern stets erst dann vollzogen, wenn irgendwelche Veränderung mit dem Grundbesitz vorgenommen werden soll, wie auch in diesem Fall, wo Christine, die Schwester des Wilhelm von Herle, zur Theilung der Erbschaft schreitet, um ihren Antheil am Wohnhaus an der Schildergasse dem Hermann Wynrich von Wesel zu übertragen (beide Schreinsnota vom 30. August 1378). Ebensowenig direkten Zusammenhang mit dem Tode des Meisters hat ferner ein Urtheil des Schöffengerichtes von 1378, welches drei Wohnungen in der Kämmergasse wegen unterlassener Zinszahlung zu Gunsten der Erben Wilhelms für verfallen erklärt.[13]) (Schrb. n. 274.) Jutta wird in allen diesen Schreinsnota noch nicht als Ehefrau des Hermann Wynrich von Wesel, sondern als ‚relicta quondam Wilhelmj de Herle' bezeichnet.

Mit welchem Jahre Meister Wilhelms Thätigkeit abschliefst, ist aus diesen Angaben nicht näher zu bestimmen. Nach zahlreichen Erwähnungen verschwindet sein Name 1372 aus den Urkunden, um erst 1378 als der eines Todten wieder genannt zu werden. Kunstschöpfungen, die auf irgend welchen Rechtstitel hin dem Meister Wilhelm zugesprochen werden sollen, müfsten demnach zwischen 1358 bis etwa 1372 entstanden sein.

Unter Berufung auf die Kölner Stadtrechnungen hat nun Archivar Ennen [14]) mit grofser Bestimmtheit einige Reste von Wandmalereien aus dem Kölner Rathhause als ein sicher beglaubigtes Werk des Meister Wilhelm von Herle bezeichnet. Diese Fragmente beanspruchen nicht nur wegen ihres vorzüglichen künstlerischen Werthes, sondern vor allem als entscheidendes Beweismaterial in der hier behandelten Frage unser volles Interesse.

Es steht allerdings kein hinreichender Grund der Annahme entgegen, dafs die im Jahre 1859 im sogenannten Hansesaal des Kölner Rathhauses aufgedeckten Wandgemälde (jetzt im Wallraf-Richartz-Museum Nr. 205—209) [15]) mit jenen Malereien identisch sind, welche gemäfs einer Position der Mittwochs-Rentkammer 1370 November 27 mit 220 mr. (ca. 8000 Rm.) bezahlt wurden.

[13]) Die Daten der Schreinsnota reichen nur in seltenen Fällen dazu aus, das Todesjahr einer Person mit annähernder Genauigkeit zu bestimmen. Beispiele: Meister Hermann Wynrich von Wesel † 1413 wird 18. Februar dieses Jahres noch lebend, 1417, 1423, 1424 als verstorben in den Schreinsbüchern genannt. Der Maler Hildeger wird 1332 lebend, 1390 und 1398 als verstorben erwähnt. Joh. Groene 1346—1385, 1401 als verstorben genannt. Dies Verzeichnifs liefse sich beliebig ausdehnen, wir nennen daher nur noch ein sehr auffallendes Beispiel: Joh. v. Caster, Maler, 1426—1447 thätig, auf dessen Haus Melchior von Coblenz 1582, April 19., noch Erbansprüche geltend macht *„als ime anerstorben von doede Johanns von Caster unde Metzgen eheleute."* Vgl. Merlo »Kölnische Künstler« (Neuausgabe) Namenverzeichnifs der Künstler nach der Zeitfolge.

[14]) Ennen »Kölnische Zeitung« 1859, Nr. 219, 239; 1864, Nr. 253, Nr. 274. »Annalen des historischen Vereins für den Niederrhein« 1859, Heft 7 S. 212 ff. »Geschichte der Stadt Köln« III, S. 1018 ff.

[15]) Im sogenannten Hansesaal fanden sich gegenüber den Statuen der guten Helden (Hector, Caesar, Alexander, Josua, David, Judas Maccabaeus, Gottfried von Bouillon, König Artus, Karl der Grofse) auf der Schmalwand zwischen den Stäben eines reichen Maafswerkes, das die ganze Fläche zierte, vier erkennbare Köpfe, welche als Philosophen oder Propheten gedeutet werden und welche in das Wallraf-Richartz-Museum übertragen wurden (Nr. 205—208 stark restaurirt. Photographien von A. Schmitz. Abb. in dieser Zeitschrift Band II, Jahrgang 1889, Sp. 139—142). Vor ihnen über den Sitzen war wohl eine Reihe Könige dargestellt gewesen, von denen aber nur die letzte Gestalt, Karl IV., erhalten blieb (Nr. 209). Nur wenige Reste deuteten auf die Malereien der westlichen Längswand des Saales, wo in Drei- oder Vierpässen noch genrehafte oder allegorische Szenen und Figuren dargestellt waren. Genannt seien: Musikanten, Ringer, Meerfrau, Aristoteles und Phyllis, wilder Mann. (Copien von Prof. Martin.) — Vgl. »Organ für christliche Kunst« XIV (1864) Nr. 17. Hier theilt E. Weyden aus einer Handschrift des XV. Jahrh. im Kölner Stadtarchiv die Sprüche der Figuren mit.

Zu Kollen vur up dem Raithhuys, dar man up pflagt zo Dingen, dar stait gemählt 4 Buschoffen

Mit dem Vermerk: item pictori pro pictura domus civium 220 mr. empfangen wir zwar keine nähere Auskunft über die Beschaffenheit dieser Malereien und die Stelle, welche sie zierten, aus der Höhe des gezahlten Preises ergibt sich aber ohne Weiteres, dafs es sich hier nicht um gewöhnliche Anstreicherarbeit handeln kann, sondern einzig um ein Kunstwerk von hervorragender Bedeutung, welches wir in der That für den damals erst kürzlich vollendeten Rathssaal (den sogenannten Hansesaal) als den vornehmsten Raum des neuen Bürgerhauses in Anspruch nehmen dürfen.

Bestimmte Daten über den Bau und die Ausschmückung dieses Saales sind uns nicht überliefert. Die Baugeschichte des Kölner Rathhauses in jener Epoche ist bisher leider nicht befriedigend aufgeklärt. Nach Ennen's Annahme wäre das kurz vorher erst errichtete Stadthaus im Jahre 1349 bei jener furchtbaren Feuersbrunst, welche das benachbarte Judenviertel vollständig in Schutt legte, zum gröfsten Theil niedergebrannt. Diese Hypothese hat bisher nicht allgemein Annahme gefunden, und es ist auch höchst auffallend, dafs über ein Ereignifs von solch' einschneidender Wirkung bestimmte Nachrichten gänzlich fehlen und dasselbe nur aus mannigfachen Umständen und Angaben von nicht unbedingt überzeugender Beweiskraft kombinirt werden müfste.[16])

Der Neubau des Rathhauses wurde jedenfalls erst in der zweiten Hälfte des XIV. Jahrh. vollendet. Nach einer unbegründeten Tradition wäre der sogenannte Hansesaal bei Gelegenheit des ersten allgemeinen Hansetages im November 1367[17]) eingeweiht worden. Im Jahre 1352 (Urkunde vom 15. April 1352 im Stadtarchiv) fanden die Rathssitzungen im Haus Airsbach statt, was die Vermuthung nahelegt, dafs der eigentliche Rathssaal damals umgebaut wurde. 1365 wird zuerst eine Urkunde in domo et supra domum consulum ausgestellt, ähnlich 1367 u. s. w.

Die künstlerische Ausstattung des Hansesaales deutet ebenfalls auf diese Entstehungszeit hin. In der etwas plumpen gothischen Architektur an der Südwand sind schon jene Formen erkennbar, wie sie die Strafsburger Bauhütte ausbildete. Der Skulpturenschmuck vereinigt mit den neun Helden des Heidenthums und alten Testamentes das Standbild König Karls IV., der eine Urkunde vorweist, begleitet von zwei allegorischen Gestalten, welche die beiden der Stadt Köln von ihm 1349 und 1355 verliehenen Privilegien (Befestigungsrecht und Stapelrecht) versinnbildlichen. Derselbe König findet sich auch auf einem der erhaltenen Bildreste dargestellt, an dem Brustschild mit dem böhmischen Löwen erkennbar, diesmal den zum Theil erneuerten Spruch in Händen:

Jr suelt des ryches noet besinnen
wael (vp verlies ind vp gewinnen).

Die Malereien aus dem sogenannten Hansesaal können daher inhaltlich nur nach dem Jahre 1355 angesetzt werden. Aeufsere Umstände sprechen für ihre Entstehung in den 60er Jahren. Für die 1370 bezahlten Gemälde dürften aufser diesen Wandbildern schwerlich noch andere im Auftrage der Stadt für das Rathhaus ausgeführte Kunstwerke in Frage kommen. Es erscheint so gut wie ausgeschlossen, dafs die städtische Verwaltung in so kurzer Frist zwei-

---

und ein jeglicher hait singen Spruch naer Uswisung singes Brefs wie folget:

Meidet Gave indt hasset Girichheit
Want sei verdaerven Gerechtigkeit.

Richtet den Aermen as den Richen
Su steit dat Rich werdentlich.

Liebet Gott vur allen Dingen,
Su mach dem Rich Well erlingen.

Ir suelt des Richs Nuth besinnen
Well vp Verleiss indt vp Gewinnen.

16) Die Argumente Ennen's stützen sich im Wesentlichen:

a) Auf die Funde, welche bei den 1864 unter dem Hansesaal vorgenommenen Erdarbeiten zu Tage traten. Klumpen zusammengeschmolzener Ziegel, Glas, Metallgeräth und gothische Architekturfragmente deuteten auf eine Feuersbrunst von grofser Heftigkeit zurück.

b) Das Rathhaus war von Judenhäusern umgeben. (Domus civium inter judeos.) Im Jahre 1328 erhielt der Jude Anselm von Osnabrück, der gestattet hatte, dafs der Hauptbalken des neuen Rathhauses in seine Mauer gelegt wurde, vom Rath einige Zugeständnisse. Ennen und Eckertz »Quellen« I, 11 Nr. 46. Stein a. a. O. S. 18. Bei der Theilung der Judengüter 1363 übernahm die Stadt die nördlich neben dem Rathhaus gelegenen Grundstücke abgebrannter Häuser.

c) In Betreff der Zollprivilegien zu Gunsten der Brüder Grin findet sich in einer Urkunde vom 20. Februar 1350 die Bemerkung . . . . quum dictumque registrum in quo conscripti fuerunt, nunc ex casu infortuito sit combustum. Diese Privilegien wurden entweder im Haus Zur Stesse oder im Rathhaus verwahrt.

17) Vgl. Ennen »Geschichte der Stadt Köln« II, S. 571.

mal bedeutende Summen zu ähnlichem Zwecke verausgabt habe. Seit dem Jahr 1370—1381 sind in dem Ausgabebuch der Mittwochs-Rentkammer sämmtliche Zahlungen der Stadt registrirt. Es finden sich hier noch mehrere gröfsere und kleinere Posten für Malereien[18]) jedoch keine weiteren mehr zur Ausschmückung des Rathhauses.

Wir sind also durchaus dazu befugt die Prophetenköpfe und die Figur Karl IV. aus dem Hansesaal für die Ueberreste jener 1370 vollendeten und bezahlten Malereien des Rathhauses anzusehen. Mit dieser Annahme ist aber noch nicht erwiesen, dafs diese Bildreste nun auch vom Meister Wilhelm herrühren.

Die Bezeichnung „pictor" kann sich ebenso gut auch auf die Maler Tilman Eckart und Christian Empgin beziehen, die wir wenigstens in untergeordneten Arbeiten neben Meister Wilhelm ebenfalls im Auftrage der Stadt thätig finden.

Immerhin mufs bei den fraglichen Wandgemälden die Möglichkeit der Urheberschaft des Wilhelm von Herle eingeräumt werden. Für diese Hypothese liefse sich aufser der bevorzugten Stellung unseres Meisters, der in demselben Jahr auch das neue Eidbuch mit Miniaturen schmückte, noch der schon berührte Umstand anführen, dafs sich Wilhelm von Herle gemäfs den Aufzeichnungen der Schreinsbücher gerade in jener Zeit 1370—1372 im Besitz gröfserer Geldsummen befand. Auch der Lobspruch des Limburger Chronisten geraume Zeit nach dem Tode des Malers fände durch solche imposanten Monumentalmalereien die einfachste Erklärung. Wir begnügen uns mit der sicher verbürgten Thatsache, in den Malereien aus dem sogenannten Hansesaal die Bruchstücke einer glänzenden Schöpfung aus jener Zeit zu besitzen, als die Kunst des Wilhelm von Herle in reifster Blüthe stand. Wenn uns auch kein gesichertes Werk von der Hand des Meister Wilhelm mehr vor Augen steht, so bieten diese Fragmente die Möglichkeit eines Rückschlusses auf den Stil seiner gepriesenen Gemälde.

Die feingeschnittenen Männerköpfe, welche uns von der ausgedehnten Dekoration des Rathssaales erhalten blieben, zeigen aber noch den überkommenen Typus in reifster Ausbildung. Eine strengstilisirte Zeichnung begrenzt alle Formen; die Nasen sind schmal, die Lippen wulstig gebildet. Dunkele in die Augenwinkel gestellte Pupillen sollen dem Antlitz Lebhaftigkeit verleihen. Die innere Beseelung und ein intimes Gefühlsleben, wie es die vorzüglichsten Tafelbilder des Clarenaltares und verwandte Gemälde auszeichnet, fehlt hier noch durchaus. Eine ganze Reihe von Jahren trennt den Urheber dieser Malereien von den Errungenschaften des neuen Stils. Er gehört offenbar noch einer älteren Generation an; seine Arbeiten repräsentiren die Höhe der Leistungskraft kölnischer Kunst vor dem Hervortreten des bahnbrechenden Meisters. (Forts. folgt.)

Bonn. Eduard Firmenich-Richartz.

[18]) U. a. finden sich die Eintragungen:

1373 August 31. Item pictori pro pictura domus carnium et ad sanctum Cunibertum pro scutellis ad candelas 141 mr. Das ehemalige Gewandhaus war im XIV. Jahrh. zur Fleischhalle umgebaut worden. . . . *vur deme gewanthuse, dat nu ein fleischhus is.* (Col. Jahrb. XIII, 72.)

1374 Januar 25. Item pictori ad pingendum novam hallam (neue Tuchhalle) 152 mr. Ennen deutet die Bezeichnung „pictor" auf den Stadtmaler und legt ein solches Amt willkürlich dem Wilhelm von Herle bei.

Gedanken über die moderne Malerei.

Neue Folge.

III. (Schlufs.)

Die religiöse Malerei — wie mag es dieser edlen Jungfrau ergehen in den modernen Ausstellungen, in dieser seltsam gemischten Gesellschaft von Erd- und Feldarbeitern in farbenverbrämtem Malerkittel, von blöden Bauern und wilden Sozialdemokraten, von rasenden Bacchanten und entsprungenen Tollhäuslern, von Centauren und Nixen, von ausgeschämten Vertreterinnen der Halbwelt?

Liefse man sie wenigstens draufsen aus diesen Kunsttempeln! Aber sie wird hereingezerrt mit Gewalt. Und besonders der neuerdings erwachte heifse Drang nach überirdischen und übersinnlichen Genüssen und Effekten nöthigt sie, sich zu zeigen und ihren Schleier zu lüften. Viele Augen und viele Pinsel

wenden sich wieder ihr zu. Sie wird scharf gemustert mit raffinirt geschliffenen Gläsern; die einen machen sich daran, ihr schlichtes Erdenkleid mit all' seinen Falten und Runzeln zu kopiren und durch möglichst derbe Formen und Farben zu beweisen, dafs sie doch auch nur eine erdgeborene Tochter der Kunst sei und kein Recht habe, höhere Ansprüche zu erheben und eine Sonderstellung zu verlangen. Die andern sehen das Leuchten ihres Antlitzes und ihres Auges als Wirkung hysterischer Krankhaftigkeit und hypnotischer Suggestionen an; wieder andere meinen, sie stehe mit dem Spiritismus in heimlichem Bunde; einige wenige wagen es sogar, wie früher mit Entsetzen konstatirt wurde, mit frecher Hand ihr Gewalt anzuthun; nur einzelne sind es, welche sie ehrfürchtig betrachten und in Demuth ihren höheren Offenbarungen und Zwecken ihre Kunst weihen.

Das Leben in solcher Umgebung wurde natürlich mehr und mehr für sie zum Martyrium. Sie wurde auch bereits todtgesagt. „Früher gab es eine ‚religiöse Malerei', es gab Nazarener und Nachahmer aller gläubigen Maler der katholischen und protestantischen Urzeit. Als Kunst existirt das Alles nicht mehr, seitdem wir aus der Imitation vorgeschritten sind zu einem neuen individuellen Schaffen. Die Künstler der Gegenwart — Uhde gab den Ausschlag — kehren sich um keinerlei dogmatische Typen mehr und entnehmen dem christologischen Stoffgebiet nurmehr Symbole, Motive, welche sie zu freier Gestaltung ihr eigenen, eigensten mystischen Empfindungen oder rein mythologisch verwerthen."[1]) Ja sie hat in der That die ganze Passion ihres Herrn und Meisters nachgelitten, der Kleider beraubt, gegeifselt, verspottet und angespieen, mit Dornen gekrönt und gekreuzigt, und sie ist mit ihm gestorben, — aber deswegen doch nicht todt, sondern lebendig, wie Er, der Gekreuzigte und Gestorbene lebt. Und es wird nicht gelingen, sie ganz zu vernichten, da sie zehrt vom unsterblichen Leben ihres Herrn.

Unsern prinzipiellen Standpunkt bezüglich der religiösen Malerei haben wir in dieser Zeitschrift Jahrg. 1892 S. 241 ausführlich dargethan; die nicht kleine Zahl der inzwischen öffentlich ausgestellten religiösen Gemälde oder Gemälde mit religiösem Vorwurf, zerlegt sich in Kategorien je nach der Richtung und Schule der betreffenden Meister oder nach der Auffassung der heiligen Themata.

Wir begegnen zunächst einem zahlreich vertretenen religiösen Genre, das sich auf dem Grenzgebiet zwischen Profanem und Religiösem bewegt und Kundgebungen und Erscheinungen des religiösen Lebens oder Züge der heiligen Geschichte und Legende mit mehr oder weniger Aufwand von moderner Technik und Freilichterei schildert. Das Gebet versuchen nicht weniger als vier Meister zu personifiziren: P. Wagner und Max Nonnenbruch, je in einer weiblichen Figur mit zum Himmel gerichteten Aug' und Antlitz, J. A. Benlliure in einer Gruppe, durch eine Mutter mit Kindern, — alle drei Versuche sehr würdig und ansprechend; W. Scymanowski macht daraus ein Riesengemälde und eine Parodie; die barbarisch rohe Charakterisirung aller Köpfe verhöhnt das Gebet als Aberglauben und Blödsinn. Dann folgt eine Reihe von Madonnenbildern; H. König kleidet die seinige in milchweifse Laken und läfst sie unter Bäumen sitzen, sie kindhaft jung und traurig, das Kind von blödem Gesichtsausdruck; E. Hausmann gibt ihr ein seltsames Kolorit und ein nichtssagendes Antlitz; R. Schuster-Woldan affektirt eine tiefere Innigkeit und höhere Weihe, aber das Modell und die harte, stumpfe Farbe läfst es nicht dazu kommen; die von van Horn ist zart in der Farbe, aber durchaus weltlich gedacht; die von Clara Walther spielt mit Lichteffekten, welche sie aber nicht verklären, nur noch mehr versüfslichen; Marianne Stockes zeigt die Mutter mit dem Wickelkind auf einem Haufen Heu und weifser Tücher, durch zwei rothe Engelknaben in Schlaf musizirt; bei G. von Höslin sehen wir eine Mutter an der Wiege ihres todten Kindes niedergesunken; ihr erscheint Maria mit dem Kind und das Kind legt der Trauernden die Hand sanft auf's Haupt; aber während das Kind als lichte Erscheinung verschwebt, steht die Madonna derb körperlich und sehr an's Modell gemahnend, daneben; Z. von Zuchodolski endlich malt mit grofser Sorgfalt einen gewöhnlichen Bauernstall und bettet die Mutter in wenig anständiger Weise in den grofsen Futtertrog. Marienlegenden erzählen zart und sinnig J. Scheurenberg und P. Stachiewicz. Kaum noch als religiöses Genre kann trotz des eminent religiösen Vor-

[1]) »Allg. Kunst-Chronik« 1893 S. 600.

wurfs bezeichnet werden „Die Kreuzigung“ von W. Trübner; der Maler bringt sehr geschmackvoll nicht weniger als fünf Pferde in die Szene, welche ihm die Hauptsache zu sein scheinen; eines bäumt unmittelbar neben dem Kruzifixus sich hoch auf, vier gehen im Vordergrund durch. Nur originell! E. Wante verlegt den „Kreuzigungszug“ in eine tiefe Gasse, an deren unterem Ende der Herr am Boden liegt; vorne höhnen die Soldaten Maria und Johannes, und Magdalena rutscht höchst unmotivirt um die Ecke und verliert dabei ihr Obergewand. Ansprechend und würdig ist „Die hl. Cäcilia“ von W. Volz mit ihrem Engelchor; durchaus profan gedacht, aber seelisch und koloristisch gut gestimmt die drei Bilder von W. Firle zum Vaterunser; edel, grofsgedacht und tiefempfunden sein Glaube (Weihnachtsbild und Mater dolorosa). Von Ch. Cottet war ein Prozessionsbild zu sehen („Der Johannesablafs in Landaudec, Bretagne“), — poesielos bis zum Exzess.

Nicht so unschuldig wie diese Bilder sind jene, welche die ausgesprochene Absicht inspirirt, das Heilige in die gemeine Wirklichkeit herabzuziehen und mit dem Schmutz der Gasse zu bewerfen. F. von Uhde ist hier immer noch der Bannerträger.[2]) Sein „Noli-me-tangere“ ist besser als manches, was er gemalt; der Heiland kommt dabei wenigstens anständig weg; seine „Flucht nach Aegypten“ ist trivial wie manche früheren Bilder, und seinen „Gang nach Bethlehem“ sah er sich selber genöthigt umzutaufen in „Nach kurzer Ruhe“; in öder Schneelandschaft und tiefer Dämmerung erblicken wir einen alten Handwerker neben einem Weibe, das den Wehen nahe nicht mehr weiter kann und sich an den Strafsenzaun gelehnt hat; das soll St. Joseph und Maria auf dem Wege nach Bethlehem sein. Sein „Auszug des jungen Tobias“ ist mit erfreulicher Einstimmigkeit verurtheilt worden; er ist zwar durchaus nicht die schwerste Versündigung Uhde's an heiligen Gegenständen, aber er wirkt erschütternd komisch: neben der spiefsbürgerlichen Familie und dem Jüngling mit Spazierstock und Reisetasche ein ätherisch-durchsichtiger, mit Schnurrbart geschmückter und mit grofsen Gansflügeln versehener Bauernbursche als Engel. Möchte Uhde je eher je besser zu seinen Soldaten zurückkehren, sei es als Major, sei es als Maler, und seine Bibelstudien aufstecken![3])

Sein Beispiel und sein Erfolg hat Schule gemacht. In seinen schmierigen Bahnen wandelt E. Zimmermann mit seiner „Rast auf der Flucht nach Ägypten“ und seiner „Anbetung der Hirten“ (Maria mit unsäglich dummblödem Gesicht, von schwarzen Schleiern verhüllt, hält das Kind in einem Körbchen; drei Personen, ein Vagabund, ein altes Weib und ein Knabe, alle drei gut gemalt und charakterisirt, beschauen das leuchtende Kind), Frz. X. Zimmermann in seinem „Abendmahl“, L. Dettmann in seiner „Heiligen Nacht“, J. E. Blanche in seinem Emausbild „Der Gast“ (in einer noblen Herrnhuter Familie kehrt ein salbungsvoller Pietist ein und verdreht die Augen unter frommen Sprüchen), Leon Frederic in seinem „Englischen Grufs“ (zu einer unsagbar häfslichen und einfältigen hysterischen Nähterin kommt ein theatralisch mit einer Masse von weifsen Florstoffen behangenes Kind); Béla Grünwald mit einer „Heiligen Familie“ (in einem Hofe sitzt neben der Hobelbank ein alter Araber, vor ihm eine Fellachin mit stumpfer Nase und stumpfem Sinn und ein Bub in weifsem Hemd); H. Leroy mit seinem „Abend in Nazareth“, Müller-Schönfeld

[2]) S. Jahrg. 1892 S. 243 ff. O. J. Bierbaum »F. von Uhde«. München 1893. Muther »Gesch. der Malerei im XIX. Jahrh.« S. 630 ff.

[3]) Obige Sätze waren schon niedergeschrieben, als ich auf der — im Ganzen herzlich unbedeutenden — Frühjahrsausstellung der Sezessionisten in Stuttgart 1895 Uhde's neuestes Bild „Die heiligen drei Könige“ sah. Ist nicht etwa blofs eine vorübergehende Anwandlung die Mutter dieses Werkes, so bedeutet es den vielverheifsenden und freudig zu begrüfsenden Anfang einer gründlichen Bekehrung Uhde's als religiösen Meisters. Aus dunklem Tannenwald herausreitend haben die hl. Könige, ehrwürdige Gestalten aus viel besserer Familie als alle bisherigen heiligen Personen in Uhde's Gemälden, eben die letzte Anhöhe vor Bethlehem erreicht, und sie machen freudig erregt Halt beim ersten Anblick des Städtchens, das vor ihnen liegt im Dunkel und Schweigen der Nacht, unter sternbesäetem, besonders von einem blinkenden, kometartigen Gestirn erhelltem Himmel. Den Ort der Geburt des Herrn verräth ein hellflammendes Licht. Die Gesichter und die ausgebreiteten Arme und Hände der Reiter sprechen tiefste Bewegung, freudige Rührung, anbetende Ehrfurcht und ein mächtiges Sehnen aus. Eine gemessen an sich haltende, fast mittelalterlich streng stilisirte Formgebung hält alle störenden Neologismen fern, und keine Linie und keine Farbe des Bildes beeinträchtigt die hehre Weihe des Gesammteindruckes. Wollte Uhde auch in Zukunft bei Behandlung religiöser Themata sich in solchen Bahnen halten, so wären wir gerne bereit, den oben ausgesprochenen Wunsch öffentlich zurückzunehmen.

mit einer höchst sonderlichen Heiligen, wohl der sancta Simplicitas; Wilhelm Volz mit seiner zum Erbrechen häfslichen Madonna (auf einer Strafsenbank in freiem Feld sitzt ein abscheuliches Bauernweib mit gemeinem Gesicht und schmierigem Rock und stillt ein Kind); Sascha Schneider, der neuestens in sieben Kartons Christus zum Anarchisten stempelt, welcher Berliner Fabrikarbeitern seine Umsturzideen entwickelt, und der den Weltenrichter darstellt wie einen inquirirenden preufsischen Amtsrichter; M. Dasio in seinem „Hl. Sebastian", der wie ein Gehenkter aussieht. Geistig nicht höher, nur etwas reinlicher in Form und Zeichnung ist E. von Gebhardt's in eine Bauernstube transferirte „Pieta" und sein „Christus im Tempel" (während seine „Bergpredigt" wenigstens keine störenden Mifsklänge zeigt) und Feldmann's „Kreuzigungszug".

Dann kommen die Farbenmystiker und brennen auf religiösem Boden ihre bunten Feuerwerke ab: Hierl-Deronco in seiner „Padronne de la Romagne" ein blaues, A. Helsted in seiner „Verkündigung" ein graues (vor weifsgrauen Fenstern sitzt auf grauer Bank eine grüngraue Madonna mit dunkelgrauem Schleier, vor ihr ein grauer Engel mit Gansflügeln), Julius Exter in seinem „Adam und Eva" und Hofmann in seinem „Verlorenen Paradies" ein in den wahnsinnigsten Farben schillerndes. Ihnen folgen die Symboliker, Mystiker und Apokalyptiker, tiefsinnig bis zum Wahnwitz, phantasiereich bis zum Aberwitz, bestrebt, die ernstesten religiösen Themata in ihren Tiefen zu erfassen, aber dabei mitunter in ganz andere Tiefen hinabgerathend. Böcklin's „Kreuzabnahme" hat einzelne hochdramatische Momente, aber daneben auch sehr störende. Keller's „Kreuzigung" zeigt den Heiland als schwärmerisch zum Himmel blickenden bartlosen Jüngling; Magdalena prefst an's eine Ohr ihre Hand, an's andere die vom Kreuz gelöste Hand des rechten Schächers — wohl ein tiefsymbolischer, leider gewöhnlichen Menschen nicht fafslicher Gedanke. Die vier „Pieta"-Darstellungen von Böcklin, Stuck, Klinger und Habermann sind sich sehr verwandt; sie streben nach grofsem, monumentalem Stil, wirken aber gemacht und unnatürlich; ähnlich H. Hendrich's „Ölbergsbild". Brangwyn's „Täufer" glänzt in gelber, violetter, grauer Farbenschmiere und ist ein indischer Fakir mit einigen Fetzen um die Lenden; sein Dreikönigsbild ist eine bizare Verirrung, was die Auffassung, Kostümirung und Farbengebung anlangt; die Madonna sitzt da wie ein Sphinxbild, mit geschlossenen Augen, herb und kalt; das ist wohl ein Stil, aber der Theaterstil. Willy Spatz sammelt in seiner Komposition „Kommt her zu mir" eine ergreifende Gruppe von männlichen und weiblichen Leidtragenden; aber sein Heiland, der auf einer Bank sitzt und einer ihm in den Schoofs weinenden Frau beide Hände auflegt, ist doch nur ein Magnetiseur im Beduinengewand; seine „Hl. Familie", die sich zur Flucht nach Aegypten rüstet, atmet Uhde'schen Geist und sein „Gang zur hl. Familie" (einige alte Araber drücken sich um die Hausecke) ist einfältig und lächerlich. Von grofsem Wurf ist Ferdinand Brütt's „Was toben die Heiden"; Mord, Brand und Aufruhr umtobt eine Stadt; draufsen auf freiem Feld strahlt geisterhaft das Kreuz auf und vor ihm die Gestalt des Heilands mit erhobener Rechten; ihr Anblick reizt die einen zu Lästerung und wilder Drohung, wirft andere in Reue und Heilsverlangen zu Boden; wenn nur Kreuz und Christus nicht gar so sehr zum Schemen verflüchtigt wären. Bedeutend ist auch Siemiradzkis „Versuchung des hl. Hieronymus"; im Rücken des im Gebet ringenden Heiligen lockt ein Chor von Bacchantinnen zu wilden Orgien, daneben erhebt sich über ernster Senatorenversammlung die Rednerbühne: Sinnenlust und Ruhm. Stuckrad's Komposition zu Apok. 3, 5 ist lediglich eine Ausstellung magerer, unschöner, bleichsüchtiger Modelle; P. Lauren's „Heilige Frauen" eine Freilichtstudie mit hysterisch-exstatischen Frauenzimmern. Tieferen Gehalt zeigt Piglhein's „moritur in deo"; phantastische Wolken umziehen das Kreuz, mehr als lebensgrofs hängt der Heiland mit sehr edlem Antlitz an demselben, der Todesengel neigt sich über ihn und küfst ihn auf die Stirne; der Engel trägt aber etwas zu schwer an den Massen von Gewändern und an seinen ungeheuren Flügeln. Weniger klar ist des Belgiers J. Leempoel's „Destin de l'humanité", welches so beschrieben wird: „das Gemälde zeigt uns Gottvater, dessen ernstes, von Falten durchzogenes Antlitz aus dunklen Wolken hervorleuchtet; magisches Licht geht von seinen dräuenden, bläulich-grauen Augen aus, die alles zu durchdringen, alles zu durchschauen

scheinen; tiefe Schatten verhüllen den Mund, Haar und Bart verfliefsen in die grünschwarze Finsternifs des Weltraumes; das ist das Schicksal (!); wo das Gewölbe die Erde berührt, da wandelt es sich erst in helles Grün, das endlich überschimmert wird von den goldenen Strahlen des Sonnenunterganges, dessen Glanz auf tausend und abertausend Hände fällt".[4]) Hochdramatisch wirkt Kunz Meyer's „Judas Ischariot"; in dunkler Nacht ist vor mondbeglastetem Fels Judas zusammengebrochen mit zerfetztem Gewande, beide Hände vor dem Gesicht; ihm gegenüber leuchtet aus dem Dickicht geisterhaft verwehend das Antlitz des Gekreuzigten mit hellgrünem Nimbus; es hätte aber wahrlich der Tragik keinen Eintrag gethan, wenn das Antlitz Jesu weniger häfslich und gemein wäre. H. Sandreuter's „Vor der Himmelspforte" hat gute Zeichnung aber oberflächliche Auffassung; der Reigentanz der Seligen ist nicht ohne Anmuth; vor dem modernen Schmiedeeisengitter steht ein kleines Amorchen, draufsen eine Schaar armer und reuiger Sterblichen; die Geste des theatralisch dastehenden Petrus läfst es ungewifs, ob sie herein dürfen oder nicht; Poesie und Prosa, Realismus und Idealismus stofsen hier hart aufeinander; zu eigentlicher Ueberzeugung und Erwärmung kommt es nicht.

Auf einen vollen, reinen religiösen Ton ist gestimmt das ergreifende Bild von José Benlliure y Gil, das den hl. Franziskus auf der Todtenbahre darstellt, die „Hl. Elisabeth von Ungarn" (mit Gefolge in der Kirche betend) von Theophile Lybaert, auch die „Hl. Lucia" von Roberto Bompiani, ferner Otto Brausewetter's lebensgrofser „Kruzifixus" und August Holmberg's im Auftrag des bayerischen Staates für die Stadtpfarrkirche in Obernburg a. M. gemaltes Altarbild: das Kreuz mit lebensgrofsem Kruzifixus erscheint in den Lüften, umschwebt von zwei Engeln in weifs mit buntem Gefieder; der eine fängt das Blut der Seitenwunde im Kelch auf; unten ist die Stadt Obernburg sichtbar.

Nur erwähnen, nicht eingehend besprechen können wir hier die sechs grofsen Wandgemälde (St. Thomas überreicht der Kirche seine Werke, die Siege des hl. Thomas auf dem geistigen und moralischen Gebiet, die Vermählung der antiken und christlichen Kunst, die Versöhnung der Wissenschaft mit dem Glauben, die Verherrlichung der christlichen Arbeit, der Rosenkranz als Waffe im Kampf der Kirche gegen ihre Feinde), mit welchen unser Landsmann Ludwig Seitz die Galleria dei Candelabri im Vatikan schmückte und welche mit einem gutgeschriebenen Text von G. Senes (Galleria dei Candelabri, affreschi di Ludovico Seitz. Roma Tipografia poliglotta della S. C. de propag. fide 1891) auf photographischen Tafeln publizirt wurden. Die allegorisch-symbolisch-historischen Kompositionen, welche sich an die wichtigsten Encykliken Leo XIII. anschliefsen, sind von grandioser Konzeption und bewältigen ihre schwierigen Aufgaben und Themate mit unleugbarer Genialität. Der Stil ist noch freier als der Raphael'sche und man kann sich nicht genug verwundern, dafs ein und derselbe Meister diese Gemälde entwerfen und in einem so ganz andern Stil die Ausmalung der Kapelle in Loretto besorgen konnte. Bei Beurtheilung des Stiles der Galleriefresken ist natürlich wohl im Auge zu behalten, dafs dieselben nicht für eine Kirche bestimmt sind, sondern für einen Palast, und dafs sie mit der malerischen Ausstattung der übrigen Säle sich in's Einvernehmen zu setzen hatten.

Die katholische kirchliche Malerei, welche mit Recht mehr und mehr die grofsen Gemäldeausstellungen flieht, hat ein neues Heim und Asyl gefunden in der 1893 in München gegründeten „Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst". Die schönen Tafeln ihrer bis jetzt ausgegebenen beiden Jahreshefte sind Werken der kirchlichen Architektur, der (durch H. Waderé, G. Busch, A. Hefs, S. Eberle) vortrefflich vertretenen Skulptur und der Malerei eingeräumt. Hier begegnen wir vor allem Karl Baumeister, dessen gedanken- und seelentiefe, genial entworfene Bilder aus der Legende des hl. Christophorus, Wandgemälde und Tafelbilder im Schlosse Moos bei Lindau, Fresken in der Wallfahrtskirche auf dem Bussen, Altargemälde für Hochaltingen im Ries, Burgkirchen a. d. Alz, Haunstetten bei Augsburg und in der Kapuzinerkirche in München rühmlichst bekannt sind. Sein Erinnerungsbild an den Tod des Grafen Ludwig von Arco-Zinnenberg in der Jahresmappe von 1894, nicht für den Altar, sondern für das Haus bestimmt, ist eine grofsartige und ergreifende Darstellung der Verklärung des Todes des Christen durch

[4]) Ranzoni »Moderne Malerei« S. 30.

seine heilige Religion; Glaube, Hoffnung, Liebe, zart und sprechend personifizirt und glücklich charakterisirt, befehlen die Seele des eben auf dem Sterbebett zur ewigen Ruhe Entschlummerten dem göttlichen Kind und der Mutter der Gnade, welche auf Wolken herabschwebt, begleitet von den Engeln, deren Posaunen einst zur Auferstehung rufen werden.

„Die Flucht nach Aegypten" von Severin Benz (Jahresmappe 1894) athmet Raphael'schen und Overbeck'schen Geist, ist von reinster Formgebung und tiefer Beseelung. Franz von Defregger's Altarbild für seine Heimath Stronach im Pusterthal: „thronende Madonna mit Kind und St. Joseph" hat etwas auffallende Anordnung (die Madonna sitzt auf hoher Estrade, an welche St. Joseph rechts mit dem Arm sich anlehnt) und verräth in den Köpfen, namentlich dem des Kindes, den Genremaler, entbehrt aber nicht der Würde und des religiösen Ernstes. Martin Feuerstein's Legendenbilder: „St. Magdalena landet mit ihren Gefährten in der Provence" (aus dem Cyklus in der Magdalenenkirche in Strafsburg; Jahresmappe 1893) und St. Pantaleon die Kranken heilend" (aus dem Cyklus in Querberschweier in Oberelsafs; Jahresmappe 1894) sind voll der reinsten Poesie; Gedanken und Formen gehen ohne Bodensatz ineinander auf. Der Meister arbeitet jetzt an einem Cyklus von 10 Bildern aus dem Leben des hl. Antonius von Padua für die neue St. Annakirche in München und an zwei grofsen Wandgemälden: „Christus im Tempel und Darstellung Mariä" für die Collegiumskirche Maria-Hilf in Schwyz. Gleichen Geistes Kind ist August Müller-Warth's „Martyrium des hl. Vitus" (Jahresmappe 1894).

Mit gröfstem Interesse verfolgt man den Entwickelungsgang des unleugbar grofsen Talentes, über welches Gebhard Fugel verfügt. Die Jahresmappe von 1893 bringt von ihm eine Grablegung, die von 1894 ein Abendmahl; auf der Jahresausstellung im Glaspalast von 1893 war ein „Jesus der Kinderfreund" zu sehen. In allen diesen Werken offenbart sich eine hohe Originalität, welche den schwierigsten Aufgaben gewachsen ist, eine Fülle grofser künstlerischer Gedanken, eine staunenswerthe Kraft psychologischer Durchdringung des Gegenstandes und eine völlige Beherrschung der Technik, auch in deren modernsten Errungenschaften. Aber in allen dreien schlägt der Geist der modernen Malerei, ein subjektivistischer Zug, ein Absehen von der Tradition und ein Verzicht auf die klare Sprache der Linien und Konturen zu Gunsten rein malerischer Auffassung so sehr vor, dafs zwar der heilige Gegenstand nicht gerade schwer darunter leidet und der Verwendung der Bilder fürs Haus und den Privatgebrauch nichts im Weg steht, dafs man aber Bedenken tragen müfste, denselben einen Platz in der Kirche und auf dem Altar anzuweisen. Auf letzteren Ehrenplatz reflektirte wohl auch der Meister nicht, sonst hätte er sicher seinen Kinderfreund in dem überaus lieblichen, fein durchdachten und durchgeführten Genrebild viel entschiedener über die Linie eines frommen, wohlwollenden Missionärs oder Missionars emporgehoben; sonst hätte er in seiner Grablegung besonders die schrecklichen Nasen geändert, welche dem Antlitz des Leichnams und der Madonna ein so unerquickliches, derb realistisches Aussehen geben; sonst hätte er in seinem durch psychologische Tiefe und innere Weihe ausgezeichneten Abendmahlsbild auf die auffallenden, gestreiften Beduinenmäntel von sehr zweifelhafter historischer Berechtigung verzichtet und den Aposteln ihre herkömmliche Gewandung belassen. Hat er doch in für die Kirche bestimmten Werken, wie in den Fresken für Liebenau (das Chorbogenbild in der Jahresmappe 1894), in dem ebendorthin gefertigten Hochaltarbild: „Mariä Krönung", in den Altarbildern für Ebingen, seinen Stil wesentlich modifizirt und dem der Frührenaissance und der Nazarener angenähert. Sein Talent hat dadurch sicher keine Einbufse erlitten, ja es wird, so hoffen wir zuversichtlich, durch solche freiwillige Selbstbindung und Selbstbeschränkung sich erst zur vollen geistigen Freiheit durchringen.

Denn jedes in sich begründete Gesetz, das im tiefsten Wesensgrunde der religiösen Kunst wurzelt, ist für die Weiterentwickelung der religiösen Malerei nicht als Hemmnifs, sondern als Wohlthat anzusehen, bindet nicht die künstlerische Freiheit, sondern entbindet sie, so wie die enge Röhre den Wasserstrahl wohl gewaltsam einzwängt, aber nur um ihn zu desto höherem Steigen und freierem Aufwallen zu befähigen.

Die Beuroner Malerschule ist es, welche auf's Neue den Beweis für die Richtigkeit dieses Satzes durch eine Grofsthat erbringt. Vor uns

liegt ein Prachtband in Querfolio: Aus dem Leben Unserer Lieben Frau. Siebzehn Kunstblätter nach den Originalkartons der Malerschule zu Beuron zu den Wandgemälden der Klosterkirche zu Emaus-Prag. Mit 17 Sonetten von P. Fritz Esser S. J. (Verfasser der „Marienminne") und einem Vorwort. München-Gladbach, Kühlen 1895. Ein stilvoller Originaleinband birgt die Bildtafeln, Meisterwerke feinster Phototypie; zu jedem Bilde gibt ein eigenes Blatt mit Texten aus der hl. Schrift und mit einem stimmungsvollen Sonett den biblischen und poetischen Kommentar. Die frisch und anregend geschriebene Einleitung orientirt über Wesen und Ziele der Beuroner Malerei und zählt als deren Charaktermerkmale auf die Feierlichkeit und Ruhe, die Abgemessenheit und Strenge, den Sieg des Geistes über das Fleisch, die erbauliche Tendenz und Wirkung; sie definirt dieselbe mit Fug und Recht als eine durch und durch priesterliche und monumentale Kunst.

Das Verständnifs für dieselbe beginnt langsam sich zu klären. Dafs die bisherigen landläufigen Urtheile nicht richtig und nicht abschliefsend sein können, ist doch schon daraus zu ersehen, dafs sie zwischen zwei Vorwürfen hin und her schwanken, welche unmöglich beide zutreffen können. Man beschuldigt sie des Eklektizismus, der überallher Elemente entlehne und man beschuldigt sie gleichzeitig einer rigorosen Starrheit und einer gegen fremde Einflüsse hermetisch sich abschliefsenden Selbstgenügsamkeit. Das eine schliefst doch wohl das andere aus. Es wird die Zeit kommen, wo man einsichtsvoller und gerechter über sie urtheilt. Alsdann wird man vor Allem anerkennen, dafs dieselbe eines in vollem Maafse hat, was der modernen Malerei so sehr abgeht, eine umfassende Kenntnifs der Entwickelungsgeschichte der Kunst und ihrer klassischen Epochen. Und man wird es ihr hoch anrechnen, dafs sie mit ihrem souverän beherrschenden Blick und mit ihrer sicheren Hand aus vergangenen Kunstwelten gerade jene Elemente, Gesetze, Formen herauszulösen verstand, welche von universaler Giltigkeit und bleibendem Werth sind und besonders geeignet, mit christlichem Geist erfüllt zu werden und christlichen Zwecken zu dienen. Und dafs sie diese Elemente zu einer geschlossenen Einheit zu verbinden verstand und einem Eklektizismus im schlimmen Sinn eben nicht anheimfiel, das wird als Beweis ihrer ureigenen schöpferischen Kraft Anerkennung finden. Die Befürchtung, welche man vielfach hegte und äufserte, dafs ihre Formensprache dem heutigen christlichen Volk unverständlich sein und bleiben möchte, ist nach reichlichem Ausweis der Erfahrung völlig grundlos. Diese Malerei wird sofort der Liebling des Volkes, wo sie ihm nahetritt. Mit grofser Leichtigkeit und mit Freude lebt und betet das Volk sich in ihre Bilder ein. Ihre Weltsprache ist ihm durchaus verständlich; mit ihren elementaren und monumentalen Urformen, in welchen doch ein so hehres religiöses Leben, ein so unergründlich tiefer Geist und ein so warmes Herz pulsirt, macht sie viel nachhaltigeren Eindruck auf das Volksgemüth, als die moderne Kunst, welche oft soviel Worte braucht, soviel Umstände macht, so grofsen Apparat in Bewegung setzt, um im Grunde so wenig zu sagen. Ganz verständnifslos stehen ihr nur jene gegenüber, welche auch auf künstlerischem Gebiet absolut kein Gesetz gelten lassen wollen, als das Gesetz eines darwinistischen Evolutionismus, kraft dessen eben je die letzte Entwickelungsphase nothwendig auch die beste sein mufs. Sie reden der unbedingten Freiheit der Kunst das Wort, aber eben nur der Freiheit, die sie meinen; in Grunde sind sie so intolerant und freiheitsfeindlich als möglich; nur ihre Richtung, nur ihr Stil soll gelten, jeder andere hat kein Existenzrecht; ihre scheinbare Weitherzigkeit ist Herzverschrumpfung und kleinlicher Pedantismus.

Wer Freiheit für sich will, soll sie auch andern einräumen und auch denen nicht verweigern, welche ein anderes Ideal christlicher Kunst im Herzen tragen und in ernstem, demüthigem Schaffen und Streben zu realisiren suchen. Man sollte meinen, auch wer ein so verwöhntes und scheeles Auge hat, dafs er mit dieser Formenwelt sich absolut nicht befreunden kann, müfste zum mindesten die geistige Schönheit, den idealen Gehalt und die seelische Tiefe dieser Malereien achten und werthen. Wer sich an diesen Formen nicht erfreuen kann, erfreue sich an dem Geist, den sie bergen, an den Blitzen, die aus ihnen sprühen, gehe den Lichtspuren höherer Inspirationen nach, welche auf obigen siebzehn Bildern allenthalben zu finden sind. Wie hoch weifs hier der von Meditation und Contemplation getragene künstlerische Geist und Takt die Darstellung der

Geburt Mariens über die gewöhnlichen Kindbettszenen in die Sphären des wahrhaft Religiösen emporzuheben. Wie herzerquickend und vom süfsen Duft freudigen Opferns umwogt ist die Gestalt und das Antlitz des Kindes Maria bei ihrer Darstellung im Tempel. Wie lieblich ernst die Feier der Verlobung. Wie wunderbar ehrfürchtig der Blick des Engels auf die Jungfrau bei der Verkündigung. Wie verständnifsinnig und himmlischer Freude voll die Augenzwiesprache der beiden heiligen Frauen bei der Heimsuchung. Wie ergreifend und wie reich an Glaubens- und Andachtsgehalt das Weihnachtsbild. Wie grofsartig bei aller Schlichtheit die Huldigung der Könige. Was für unergründliche Geheimnisse fassen sich zusammen in den Gesichtern Simeons, der Mutter und des Kindes bei der Darstellung im Tempel. Kann die Flucht nach Aegypten rührender erzählt werden, als diese vier Gestalten sie erzählen, der sorgenvoll aber gottergeben voranschreitende Joseph, die auf dem Lastthier sitzende Mutter, welche mit sinnigem sorgsamem Auge den Schlaf des unbeschreiblich lieblichen Kindes bewacht, der Geleitsmann aus der Engelwelt, welcher hintendreinschreitet und mit einem Wink seiner Hand das Götzenbild von seinem stolzen Piedestal wirft? Auf dem Bild Jesus im Tempel weifs man nicht was mehr zu bewundern ist, der den Lehrberuf antizipirende Knabe, oder die Gruppe der Schriftgelehrten, oder der staunende, fragende, ahnende Blick der Mutter und des Nährvaters. In den Passionsbildern steigert sich die lyrische Kraft in's Dramatische; die Kreuzabnahme athmet Fiesole's Geist. Im Pfingstbild ist Antlitz für Antlitz ganz durchflammt vom Feuer des hl. Geistes; der Tod Mariens ist vielleicht noch nie mit solch erhabener Würde geschildert worden, und das Schlufsbild der Krönung Mariens ist ein aus Majestät und Anmuth zusammengedichteter Jubelhymnus, der zu den höchsten Triumphen religiöser Malerei zählt.

Wer für solche geistige und ideale Schönheiten kein Auge mehr hat und mit dem Verdikt: „steif und hart" sich von diesen Tafeln abwendet, der stellt seinem eigenen Geist und Herzen ein trauriges Armuthszeugnifs aus. Wir fordern für diese ernsteste Richtung religiöser Malerei mit allem Nachdruck mindestens dasselbe Recht und dieselbe Freiheit, welche heutzutage die freiesten Richtungen für sich verlangen. Wir sehen das Bestehen und Blühen dieser Malerei als einen wahren Segen für die Zukunft unserer religiösen Kunst an; sie ist das pochende, mahnende, warnende Gewissen, von der Vorsehung unserer Kunst eingesetzt zu einer Zeit, wo sie wahrlich eines Führers und Mentors im höchsten Grade bedarf.[1])

Freiburg i. B. Paul Keppler.

[1]) [Obgleich der Herausgeber die in den letzten 5 Spalten zum Ausdrucke gebrachten Anschauungen nicht in alleweg theilt, hat er doch geglaubt, an den geistvollen Ausführungen kein Wort ändern zu sollen.]

Bücherschau.

Die internationale chalkographische Gesellschaft, welche für die Jahre 1893/94 ihren Mitgliedern die Blätter des Meisters des Amsterdamer Kabinets mit Text von Max Lehrs gebracht hatte, gibt jetzt noch nachträglich für das Jahr 1894 elf Holzschnitte des anonymen Meisters I. B. mit dem Vogel, nebst einem erläuternden Vorwort von Fr. Lippmann und für das Jahr 1895 eine Hauptgabe: »Die sieben Planeten« von Fr. Lippmann.

Man hielt früher den anonymen Meister I. B. mit dem Vogel für einen Künstler aus Modena unter dem Namen Giovanni Battista del Porto. Nach den Untersuchungen Lippmann's ist diese Vermuthung nicht begründet, ebenso ist die Periode seines Schaffens unsicher, doch läfst sie sich einigermafsen erschliefsen. Zunächst aus einem Kupferstiche, der ein zusammengewachsenes Zwillingspaar und eine Katze mit drei Köpfen darstellt, die der lateinischen Unterschrift des Stiches zufolge 1503 in Rom geboren worden sind. Man darf annehmen, dafs die Abbildungen ziemlich gleichzeitig mit dem Geschehnifs verbreitet wurden, denn ihre Verfertiger haben sich sicherlich beeilt, die merkwürdige Neuigkeit rasch auf den Markt zu bringen. Die Abbildungen derartiger Naturspiele waren damals beliebt; ein bekanntes Beispiel ist Dürer's monströses Schwein. Mit dem Datum 1503 stimmen sowohl der allgemeine Charakter des Meisters I. B., als auch seine Verwendung Dürer'scher Hintergründe. Man kennt zehn als Einzelblätter gedruckte Blätter mit dem Zeichen des Anonymus; ein elftes, zwar unbezeichnet, darf ihm mit Sicherheit zugeschrieben werden. Die Seltenheit der Holzschnitte und der Umstand, dafs sie in keiner öffentlichen oder privaten Sammlung vollzählig zu finden sind, rechtfertigt die Publikation derselben. Sie sind an und für sich bedeutend, theilweise auch schön und gewinnen noch

dadurch ein besonderes Interesse, dafs sie vielfach Zeugnifs dafür geben, wie Dürer gerade die italienischen Stecher im Anfange des XVI. Jahrh. beeinflufst hat. Wir wollen hierfür auf zwei Blätter hinweisen: »Meleager und Atalante« Nr. 6 und »David mit dem Haupte Goliaths« Nr. 1.

David ist eine frei und fein aufgefafste, wohl abgerundete, elegante Komposition von sehr gefälligem Gesammteindrucke. Ebenso ist Meleager ein prächtiger Holzschnitt, namentlich gemahnt die Atalante an die besten Muster der italienischen Kunst. Die Schulverwandtschaft mit Mantegna ist hier noch immer kenntlich, aber daneben haben auf den Meister I. B. andere italienische Kunstrichtungen erheblich eingewirkt. Auch Dürer hat bei diesen Blättern Pathe gestanden, wie der Duktus des Schnittes und Reminiszenzen an die Hintergründe, die Dürer seinen Holzschnitten zu geben pflegte, bezeugen. Die Nachbildungen sind in der Gröfse der Originale, die in verschiedenen Sammlungen, in Berlin, Paris, Wien und London zu finden sind, von musterhafter Schönheit, gedruckt in der Reichsdruckerei zu Berlin.

In der Einleitung zu der Gabe für das Jahr 1895 bemerkt Lippmann, dafs der astrologische Glaube an den unmittelbaren Einflufs der Gestirne auf das Leben und die Schicksale des Menschen im XV. Jahrh. einen Höhepunkt erreicht habe, im XVI. Jahrh. habe er, nur wenig geschwächt, fortbestanden und im XVII. die Gemüther beherrscht.

Der bildenden Kunst boten die astronomischen und astrologischen Vorstellungen fruchtbaren Stoff in den Darstellungen des Thierkreises, der Sternbilder und der Personifikation der Planetengottheiten.

Auf den komplizirten Pfaden der astrologischen Schlufsfolgerung hatte sich ein System herausgebildet, das jedem Planeten eine Menge Eigenschaften beilegte, die in der Hauptsache auf dem mehr oder minder mifsverstandenen Charakter der antiken Gottheiten fufsen. Die Planeten üben zwar ihren Einflufs auch auf gewisse Metalle, vor Allem aber auf die Menschen, die in der Zeit seiner durch die verschiedenen Konstellationen bedingten Wirksamkeit geboren sind.

Der Theil der astrologischen Lehren, die sich auf die Kinder der Planeten beziehen, hat im XV. Jahrh. eine bildliche Fassung gefunden, die wir als Planetenbilder kennen.

Ein bestimmter Typus dieser Planetenbilder tauchte etwa um die Mitte des XV. Jahrh. auf. Zuerst wahrscheinlich in Florenz entstanden, macht er eine merkwürdige Wanderung von Italien nach den Niederlanden, nach Deutschland und erhielt sich bis in's XVI. Jahrh. Diesen Darstellungskreis, seine Wanderungen und Wandlungen darzulegen, ist der Zweck der Lippmann'schen Abhandlung.

Das Titelblatt bringt als Vignette die Ordnung des Weltsystems nach einem Holzschnitt aus der bekannten, im Jahre 1493 in Nürnberg gedruckten Schedel'schen Chronik.

In sieben Folgen bringt die Abhandlung die Haupttypen und zwar in der ersten die früher dem Baccio Baldini zugeschriebenen florentinischen Kupferstiche auf sieben Blättern, in Heliographien nach den Originalen des Britischen Museums. Die Darstellungen folgen der Rangordnung, in der die sieben Planeten unter sich stehen. Danach nimmt Saturnus die oberste Stelle ein, ihm folgt Jupiter, dann Mars, die Sonne, die damals noch zu den Planeten gerechnet wurde, Venus, Mercur und Luna.

Auf dem Bilde des Saturnus, der nach dem auf dem Unterrande gedruckten italienischen Texte melancholisch ist und den Ackerbau liebt, sind als seine Kinder dargestellt Bettler, Krüppel, Gefangene, Ackerbau treibende Einsiedler; zwei Männer im Vordergrunde sind mit Schweineschlachten beschäftigt, im Hintergrunde sieht man eine Truppe Drescher und am Galgen einen Erhängten. Das Planetenbild des Jupiter, der fröhlich, beredsam und freigebig ist, zeigt einen jugendlichen Fürsten oder Richter auf dem Thronsessel; in einem kleinen Renaissancegebäude sitzen um einen Tisch die drei Repräsentanten der Gelehrsamkeit und der Dichtkunst, mit Lorbeerkränzen; vermöge ihrer Porträt-Aehnlichkeit erkennt man die drei Hauptdichter Italiens Dante, Petrarca und Boccaccio.

Das dritte Bild, das des Mars, zeigt, entsprechend dem Charakter des Kriegsgottes, wilde Kämpfe und Plünderungsszenen.

Auf dem vierten Bilde, dem des Sol, sehen wir einen jugendlichen Fürsten auf dem Throne, umgeben von vier Kavallieren; Jünglinge ergehen sich in Spielen und Leibesübungen, im Hintergrunde sieht man Armbrustschützen und links auf einer Anhöhe drei Pilger vor einem Madonnenbild kniend.

Die fünfte Tafel, der Planet Venus, zeigt Jünglinge und Jungfrauen in festlicher Fröhlichkeit bei Liebe und Tanz, eine Dame setzt einem Jünglinge einen Kranz auf das Haupt, vom Balkon eines eleganten Gebäudes, das die klassische Inschrift trägt: *Omnia vincit amor,* streuen Jungfrauen Blumen auf die Vorübergehenden, im Hintergrunde sieht man einen Kavallier auf der Falkenjagd; hinter ihm auf dem Pferde sitzt eine elegante Dame.

Auf dem sechsten Bilde, dem des Planeten Mercurius, der beredsam, erfinderisch und den Wissenschaften zugethan ist, erblicken wir verschiedene Gruppen in der Ausübung von Kunst und Wissenschaft, Gelehrte sitzen in reichen Büchereien, ein Uhrmacher bei einer grofsen Uhr, ein Goldschmied unter prächtigen Gefäfsen und Kunstwerken verschiedener Art.

Auf der Tafel 7, der der Luna, welche das Wasser und die Geometrie liebt, sieht man Fischer an einem breiten Gewässer; auf einer Brücke steht eine grofse Sonnenuhr. In der Ferne sind Vogelsteller und Bogenschützen beschäftigt.

In der Sammlung Malaspina in Pavia sind drei Kopien der sieben Blätter gefunden worden, in denen sich die wesentlichsten Motive der Kompositionen wiederholen, aber Alles etwas vereinfacht. Die zweite Series der sieben Planetenbilder bringt sieben Blätter, Kupferstiche, ebenfalls italienischen Ursprungs und wahrscheinlich auch in Florenz entstanden.

Ein im Britischen Museum befindlicher astronomischer Kalender aus dem Jahre 1465, der in nahem Zusammenhange mit den sieben Planetenbildern der zweiten Series steht, läfst das Entstehungsdatum dieser

Series um 1465 als fast sicher erscheinen, eine für die Geschichte des italienischen Kupferstiches höchst interessante Thatsache, da bisher die ältesten datirten Stiche dem Jahre 1477 in den Illustrationen des in dem angegebenen Jahre in Florenz erschienenen »Monte Santo di Dio« entstammen.

Dieser Umstand, in Verbindung mit Rücksichtnahme auf Rüstung und Tracht der Krieger auf den Planetenbildern Mars, Jupiter, Sol und Merkur werden ungefähr auf das Jahr 1460 hindeuten.

Die dritte Series führt schon aus Italien nach den Niederlanden; das sogenannte »Blockbuch der sieben Planeten« befindet sich jetzt in dem Kupferstichkabinet zu Berlin. Der allgemeine Kunstcharakter der Zeichnung, die freie Behandlung des Schnittes der Holztafeln und die Kostüme deuten darauf hin, dafs die Planetenblätter in den Niederlanden entstanden sind. Jede der Darstellungen ist von einem gereimten deutschen Texte begleitet, der dem Sinne nach dasselbe enthält, wie der Text der italienischen Planetenbilder.

Lippmann gibt eine sehr sorgfältige und klar geschriebene Geschichte des Berliner Exemplars, wonach die xylographischen Texte der Planetenholzschnitte dem Sinne nach mit dem der italienischen Stiche der beiden ersten Serien nicht allein übereinstimmen, sondern direkt aus dem Italienischen übersetzt sind.

Die Kompositionsmotive und dieselben Gegenstände der Darstellungen lassen den Zusammenhang mit den früheren Serien unzweifelhaft erscheinen, was gründlich und überzeugend nachgewiesen wird.

Die niederländischen Planetenbilder wurden bald in Deutschland bekannt. Die Heidelberger Bibliothek und die Wiener Hofbibliothek besitzen Fragmente eines xylographischen Planetenbuches. Lippmann erkannte endlich in dem vielbesprochenen »Mittelalterlichen Hausbuche« aus dem Schlosse Wolfegg in Württemberg eine Nachbildung der niederländischen Komposition und kommt dabei auf die auch von uns im 2. Hefte des VII. Jahrganges der christlichen Kunst mitgetheilte Kontroverse über den sogenannten Meister des Amsterdamer Kabinets zurück. Von grofsem Interesse ist die Begründung der nicht unbestrittenen Ansicht Lippmann's, wonach der Urheber jener merkwürdigen Stiche im Amsterdamer Kabinet Hans Holbein der Aeltere sei, was denn auch mit dem Wolfegger Hausbuche der Fall sein würde. Nicht italienische, sondern die niederländischen Blätter in freier Nachahmung sind hier benutzt worden, mit den italienischen Kupferstichen haben sie nur das gemeinsam, was ihnen in den Zeichnungen durch Vermittelung der Holzschnitte aus den Stichen überkommen ist. Als sechste Folge werden Planetenholzschnitte von Hans Sebald Beham gegeben, der mit seinem Bruder Barthel die führende Stellung in der Gruppe der deutschen Stecher einnimmt, die man gewöhnlich als die deutschen Kleinmeister bezeichnet. Die Planetenbilder dieser Series tragen zwar nicht Beham's bekanntes Monogramm, dagegen so deutlich den Stempel seiner Kunstwerke, dafs sie stets widerspruchslos als unzweifelhafte Werke dieses Meisters galten. An der Hand der Nachbildungen ist es lehrreich zu betrachten, wie Beham vorgegangen ist, um trotz der ziemlich genauen Anlehnung an die Motive der alten Vorlagen eine Bilderserie zu schaffen, die vollständig den Charakter seiner eigenen Kunst und Kompositionsweise trägt. Würden wir von den Florentiner Stichen keine Kenntnifs haben, so würden Beham's Planetenholzschnitte als originale Erfindungen gelten. Dieselbe Unbefangenheit und Freiheit in der Neuverwendung eines einmal vorhandenen künstlerischen Stoffes, den wir hier wirksam sehen, begleiten die verschiedenen Phasen, welche die Planetenbilder durchmachen.

Eine Ausgabe vom Jahre 1531 liegt der Reproduktion zu Grunde.

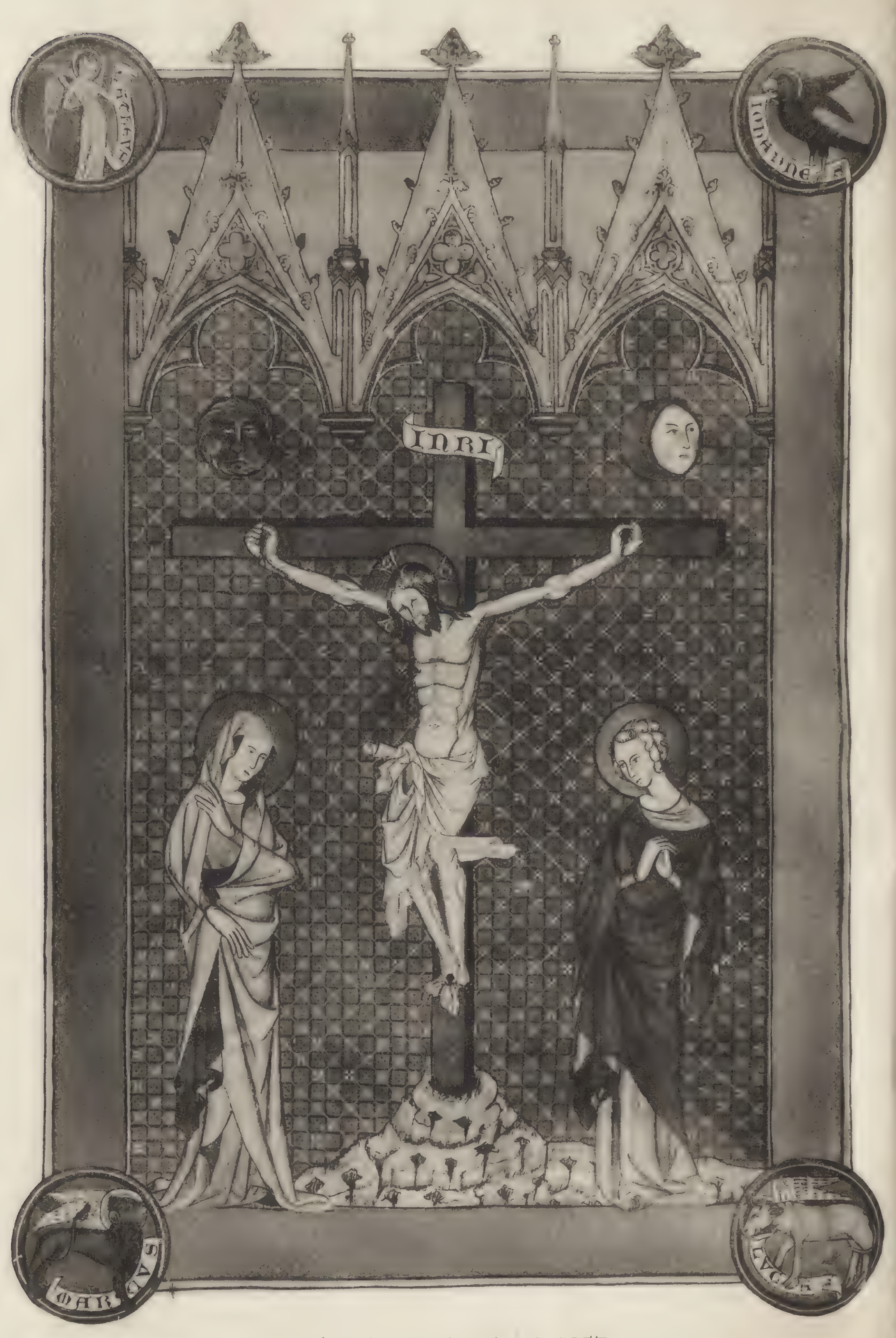
Die siebente Folge bringt wieder italienische Holzschnitte nach Originalen des Berliner Kupferstichkabinets aus dem Jahre 1533.

Dem Stil der Zeichnung und der Trachten nach könnten diese Planetenbilder wohl venezianischen Ursprungs sein, ihrem Urheber haben unzweifelhaft die Holzschnitte Beham's als Vorbilder gedient. Die Buchstaben G. G. F., die sich als Marke auf dem letzten Blatt der Folge finden, sind dieselben, die als Initialen des berühmten venezianischen Buchdruckers Gabriele Giolito de' Ferrari vorkommen. Diese Holzschnitte sind die letzte und späteste Gestaltung der Planetenbilder, deren von Italien ausgehender Typus in einer Reihe von Phasen verfolgt werden konnte.

Diese Abhandlung Lippmann's ist nicht allein für den Kunsthistoriker, sondern auch für den Freund der Kulturgeschichte von höchstem Interesse, obgleich der gelehrte Verfasser der naheliegenden Versuchung ausgewichen ist, bei der Besprechung einzelner Bilder nicht noch mehr auf die kulturhistorische Seite einzugehen. Es handelte sich für ihn, wie er selbst anführt, wesentlich um das kunstgeschichtliche und ikonographische Verhältnifs der verschiedenen Planetendarstellungen. Wir glauben, diese Publikation der internationalen chalkographischen Gesellschaft mit Recht nach ihrer Form und nach dem Inhalt für eine der bedeutensten der bis jetzt erschienenen halten zu müssen. L. Kaufmann.

H. Grisar S. J. hat unter dem Titel: „Ein angeblicher Kirchenschatz aus den ersten Jahrhunderten" in der »Zeitschrift für kath. Theologie« Heft II S. 306—331 den bekannten „tesoro sacro" des Sammlers Cavaliere Giancarlo Rossi einer allseitigen, ruhigen aber ernsten Prüfung unterzogen. Diese weist alle Objekte desselben, von denen bereits mehrere angezweifelt waren, als moderne Fälschungen nach. Die klar geschriebene, geschickt gruppirte Abhandlung ist auch unter dem Titel »Un prétendu trésor sacré des premiers siècles« bei Spithöver in Rom in französischer Uebersetzung als eigene, durch zahlreiche Abbildungen illustrirte Broschüre erschienen, die dem in Rom wohnenden Grafen Gregor Stroganoff gewidmet ist, dem berühmten Besitzer einer der werthvollsten Alterthümersammlungen, der mir bereits vor mehreren Jahren sehr bestimmte Zweifel an der Echtheit dieses Schatzes aussprach. Schnütgen.

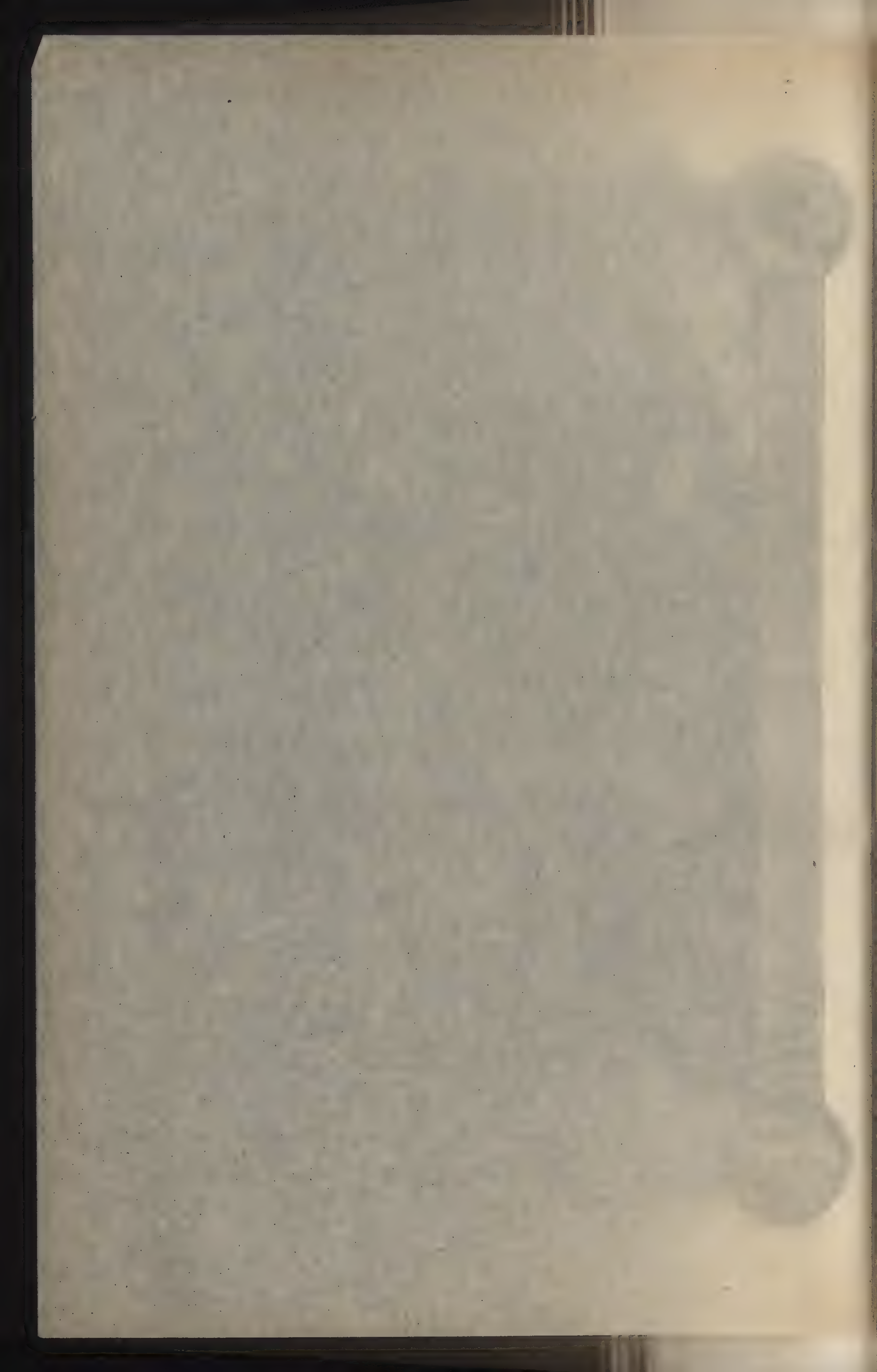




Kölnische Buchmalerei 1357.

Aus dem Missale des Konrad v. Rennenberg.





Abhandlungen.

Wilhelm von Herle und Hermann Wynrich von Wesel.

Eine Studie zur Geschichte der altkölnischen Malerschule.

II.

Mit Lichtdruck (Tafel V) und 4 Textabbildungen.



uf urkundliche Nachrichten gestützt, haben wir es bisher versucht, dem vielgerühmten „Meister Wilhelm“ eine feste Stelle inmitten der altkölnischen Malerschule anzuweisen. Wir fanden zwar kein Gemälde, welches mit Bestimmtheit seiner Hand zugeschrieben werden könnte; die Reste einer hervorragenden Kunstschöpfung, jene Prophetenköpfe aus dem Rathhaus boten uns jedoch hinlängliche Aufklärung über den Stand der Malerei in Köln und die Kunstweise der dortigen Zunft zur Zeit seiner ausgereiften Meisterschaft.

Wilhelm von Herle's verlorene Werke dürften vielleicht den nämlichen, jedenfalls aber einen durchaus ähnlichen Stilcharakter wie diese Wandbilder getragen haben. In ihm werden wir den Künstler zu suchen haben, der den älteren gothischen Stil zur höchsten Vollendung ausbildete. Unter Beibehaltung des überkommenen Typus wufste er in fein geschwungenen Linien die menschliche Gestalt wohl korrekter wie seine Vorgänger nachzubilden, ihre Haltung und Bewegungen freier und natürlicher wiederzugeben, auch mag er sich schon bemüht haben, durch eingehendere Modellirung die Formen zu runden, seine Figuren von der Bildfläche zu lösen. Doch der zarte koloristische Schmelz der Bilderserie des Clarenaltares mit Szenen der Jugendgeschichte Jesu, der weiche Liebreiz, das innige Gefühlsleben jener Schöpfungen, die man bisher mit dem Namen „Meister Wilhelm“ bezeichnete, war seinen Gemälden fremd, denn diese neuen Kunstideale traten erst in's Dasein, als Wilhelm von Herle seit mehr als einem Jahrzehnt zu schaffen aufgehört hatte.

Eine eingehende Betrachtung der sicher datirbaren altkölnischen Malereien ermöglicht es, die Entwickelung dieser neuen Kunst auf verschiedenen Stufen zu verfolgen.

Von jener durch streng-architektonische Kompositionsgesetze geregelten Wandmalerei gelangte man zu freierer Gruppirung nach rein malerischen Gesichtspunkten und zur Ausbildung eines neuen Typus, der dem inbrünstigen wie naiven religiösen Empfinden anmuthigen Ausdruck verlieh.

Einen passenden Ausgangspunkt für die Darlegung der stilistischen Entwickelung der altkölnischen Malerschule im XIV. Jahrh. gewähren die Wandmalereien an den Chorschranken des Kölner Domes,[1]) in welchen sich die frühgothische rheinische Kunst zu dem Zenith ihrer Leistungsfähigkeit erhebt, zu einer Stufe der Vollendung, welche Franz Kugler veranlafste, dieselben mit Giotto's Schöpfungen in Parallele zu stellen. Die hier geübte Monumentalmalerei entbehrt aber noch durchaus eines lokalen Gepräges. Solche Kompositionen und Figuren würden auch in anderen nordischen Kunstmetropolen ihre Heimstätte finden, sie verkörpern allgemeine gothische Formideale und können etwa mit nordfranzösischen Skulpturen oder den besten Erzeugnissen der dortigen Miniatorenschule verglichen werden.

Phantastische Architekturen in reicher Gliederung, Spitzbogen von Wimpergen und schlanken Fialen überragt mit üppigem Maafswerk geziert, bilden die Umrahmungen für die Gruppen, welche sich in hellen, gebrochenen Farben von

---

[1]) Vergl. E. Weyden, »Die alten Wandgemälde des Kölner Domchores«. Domblatt 1846 Nr. 12, 13, 15, 16, 19. »Organ für christl. Kunst« XIV, (1864) Nr. 8. Hotho, »Malerschule H. v. Eyck«, I, S. 177 ff. Kugler, »Rheinreise«, Kl. Schr. II, S. 285 und »Geschichte der Malerei« I, S. 226 ff. Schnaase, »Geschichte der bildenden Künste« VI, S. 386. Waagen, Handbuch I, S. 40. Woltmann-Woermann, »Geschichte der Malerei« I, S. 386. Janitschek, »Geschichte der deutschen Malerei« S. 210. Scheibler in der »Zeitschrift für christl. Kunst« V, (1892) Sp. 133. Kopien und Durchzeichnungen von G. Osterwald 1846 im königl. Kupferstichkabinet zu Berlin und Sammlung Lempertz sen. zu Köln. Aquarellkopien und Details von Fr. Stummel. Photographien von A. Schmitz.

zierlich gemusterten Teppichgründen abheben. In einer unteren Reihe sind rechts die Figuren von Königen, links Bischöfe in Nischen angeordnet. Darüber findet sich in ausführlicher Darstellung an der Epistelseite das Leben Mariä von der Botschaft des Engels an Joachim bis zur Krönung der Himmelskönigin, die Geschichte der hl. Dreikönige bis zur Uebertragung ihrer Gebeine nach Köln durch Erzbischof Reinald von Dassel, die Legende der Märtyrer Nabor und Felix. An der Evangelienseite ist die Gründung des Papstthums durch St. Petrus geschildert und das wundersame Leben des hl. Sylvester. Leoninische Verse unter den Bildern geben deren Inhalt ausführlich an. Die Initialen und humoristischen Randfiguren dieser Inschriften zeugen von unerschöpflicher Erfindungsgabe und einer unermüdlichen Sorgfalt in der Ausbildung ornamentaler Einzelheiten. Ein zeichnerischer Charakter wiegt überhaupt noch durchaus vor, neben den kräftigen Umrissen, welche alle Formen begrenzen, beschränkt sich die Modellirung auf ein bescheidenes Maafs und erstrebt noch keine plastische Wirkung. Die Gruppen füllen den Raum glücklich, doch sind die Figuren etwas nah zusammengedrängt und agiren lebhaft mit eng an den Körper gezogenen Armen. Die schlanken Gestalten biegen sich in anmuthigem Schwung in den schmalen Hüften, in weichem Flufs legen sich die Gewänder um die feinen Gliedmaafsen. Die Falten sind sorgsam durchgebildet, die Drapirung zeigt überaus edele Motive. Der sehr bestimmt ausgeprägte Typus der Köpfe verhindert noch eine eingehende Individualisirung oder die Wiedergabe momentaner Empfindungen. Die Schädel sind hoch, die Stirn wölbt sich unten stark hervor, Jochbein und Nasenwurzel sind kräftig betont, die scharfe Nase endet in hakenförmiger Spitze. Die Pupillen stehen im äufsersten Winkel der langgezogenen schmalspaltigen Augen. Die Lippen sind voll und schwellend gebildet, doch ohne beredten Ausdruck. Bart und Haupthaar ringelt sich in wellenförmigen Locken. Das Inkarnat ist zart graurosig, weifse Lichter am Stirnbein, über den dünnen Brauen und auf den Nasenrücken sollen die Modellirung heben, die hauptsächlich durch röthliche Töne bewirkt wird. Die örtliche Umgebung der Figuren ist nur insoweit berücksichtigt, als es zur Verdeutlichung der Begebenheiten unbedingt geboten erschien.

Ueberschauen wir nun die Dimensionen der bemalten Flächen, betrachten wir den monumentalen Charakter der Darstellungen neben der minutiösen Sorgfalt und Feinheit der Ausführung aller Details, so werden wir unmöglich den ganzen Cyclus einem einzigen Künstler zuweisen können. Zu diesem Werke an bedeutungsvoller Stätte vereinigten sich die hervorragendsten Maler Kölns zu gemeinsamer, langjähriger Arbeit alle vorhergegangenen Einzelbestrebungen sind hier in höchster Steigerung zusammengefafst zu einer Schöpfung, die auch noch einer nachfolgenden Generation zum Vorbild dienen mufste. Es ist daher von ganz besonderem Werth, die Entstehung ebendieser Malereien in annähernden Zeitgrenzen zu bestimmen. Der hohe Chor des Kölner Domes wurde 1322 Sept. 27 eingeweiht. Damals war der Bau soweit vollendet, um dem Gottesdienst übergeben werden zu können. Mit der malerischen Ausschmückung des Raumes ist jedenfalls erst nach diesem Termin begonnen worden und dürften die besprochenen Bilderfolgen frühestens gegen Schlufs des ersten Viertels des neuen Jahrhunderts anzusetzen sein.

Weitere Bildreste in den Chorkapellen des Domes, das Wandgemälde „Crucifixus, Maria von Frauen gestützt und Johannes Ev., zu den Seiten Johannes Bapt. und Laurentius" in der Johanneskapelle[2]) sowie die Bruchstücke der Darstellung „Tod der hl. Jungfrau" in der Muttergotteskapelle[3]) werden aus etwas späterer Zeit herrühren.

Auf einer verwandten Stufe stehen auch die Wandmalereien in der Apsis der St. Severinskirche, welche die Geschichte der Kirchenpatrone Severinus und Cornelius zum Gegenstand haben und vielleicht noch aus dem Beginn des XIV. Jahrh. herstammen.[4])

Einige Tafelgemälde kölnischer Provenienz gehören etwa derselben Stilrichtung an. Vor allem ist hier das Altärchen (Wallraf-Richartz-Museum Nr. 1) zu nennen, mit der Kreuzigung Christi im Mittelbild, auf den Flügeln die Geburt des Erlösers nebst Verkündigung an die Hirten, die Anbetung der hl. Dreikönige, die

[2]) Im Jahre 1894 aufgedeckt, restaurirt von Batzem.

[3]) Hinter dem Altar mit Overbeck's „Himmelfahrt Mariä". Vergl. »Organ für christl. Kunst« VI, Nr. 22, mit Abbildung.

[4]) Ueber die Wandmalereien in der Severinskirche vgl. A. Schnütgen in der »Kölnischen Volkszeitung« 1887 Nr. 83, 104, 139. »Repertorium für Kunstw.« X, S. 316. Scheibler a. a. O. Sp. 139.

Himmelfahrt und Ausgiefsung des hl. Geistes.[5]) Auf den Aufsenseiten „die Verkündigung" zwischen Catharina und Barbara. In seinen kräftigen Umrissen und den lichten Farben steht dies Triptychon den genannten Wandmalereien noch ziemlich nahe, bezeichnet aber in den ausdrucksvollen Köpfen, den überaus lebhaften Gebärden einen bedeutenden Fortschritt. Einen Anhaltspunkt zu ungefährer Datirung bietet vielleicht die Figur der Stifterin, einer Clarissin, neben dem Kreuze. Das Kloster der Franziskanerinnen zu Köln wurde im Jahre 1306 geweiht, gelangte aber erst nach 1327 unter der Abtissin Petronella von Scherve durch den Erwerb vielverehrter Reliquien zu höherer Bedeutung.[6])

Die Tafeln mit der Verkündigung, der Darbringung im Tempel und den Gestalten der Apostel Johannes und Paulus (Wallraf-Richartz-Museum Nr. 2—5), welche ebenfalls aus Wallrafs Sammlung herstammen, bildeten wohl früher die Thüren eines Tabernakels,[7]) dieselben haben leider durch Uebermalung etwas von ihrem ursprünglichen Stilcharakter eingebüfst. Die Figuren der Apostel sind selbst in ihren Contouren nicht ganz unversehrt geblieben, einige Partieen der Gewandung, vor allem die rechte Hand des hl. Paulus sind modernisirt. Auch die malerische Haltung scheint bei dieser Restauration verändert worden zu sein. Die beiden kleinen Szenen sind besser erhalten und leisten sichere Gewähr für die Aechtheit des ganzen Werkes. Die Bilder mögen nach der Mitte des XIV. Jahrh. entstanden sein und leiten stilistisch schon zu jenen Fragmenten über, die uns von den Wandbildern des sog. Hansesaales erhalten blieben und als fest datirte ausgezeichnete kölnische Arbeiten unsere Aufmerksamkeit fesselten.[8]) In ihrer vollendeten Monumentalität bilden dieselben das werthvolle Endglied in der glänzenden Entwickelung der frühgothischen Wandmalerei der Rheinlande.

Da aus der folgenden wichtigen Uebergangsperiode datirte Tafelgemälde vollständig fehlen, so wenden wir uns nun zu den erhaltenen kölnischen Buchmalereien als dem zuverläfsigsten Hülfsmittel zur Beantwortung der Frage, wann die neue Kunstrichtung aufkam und ob dieselbe als eine autochthone zu betrachten ist. Der schon mehrfach angezogene Posten des Rechnungsbuches der Mittwochs-Rentkammer, aus welchem hervorgeht, dafs Meister Wilhelm selbst gelegentlich hochgeschätzte und theuerbezahlte Miniaturen fertigte, verleiht uns die Berechtigung, die vorzüglichsten Arbeiten dieser Art als Schöpfungen hervorragender Maler zu bezeichnen und für eine Darstellung der künstlerischen Entwickelung der Kölner Schule zu verwerthen.

Die Bedeutung sicher datirter Miniaturen zu diesem Zweck ist jedoch eine sehr ungleiche. Manche Arbeiten erweisen sich nur als ziemlich rohe Schreiberprodukte, während andere von tüchtiger Malerhand ausgeführt die keimenden Anschauungen einer beginnenden Kunstepoche auf das Deutlichste illustriren.

Von vortrefflichen kölnischen Bilderhandschriften[9]) erwähnen wir zunächst kurz das Missale (Bonner Univ. Bibl. Nr. 384) und das zugehörige Graduale (Köln. Erzbisch. Museum), welche von dem Franziskanermönch Johann von Valkenburg inschriftlich 1299 vollendet wurden und aus dem Kölner Minoritenkloster herstammen. Die prachtvoll gemalte Widmungstafel, die zahlreichen kolorirten Federzeichnungen, Initialen mit Szenen der Heiligenlegenden, üppiges Rankenwerk von allerlei Ge-

---

[5]) Vergl. »Zeitschrift für christl. Kunst« III, (1890), Sp. 361 mit Lichtdrucktafel. Passavant, »Kunstreise« S. 404 und Schorns »Kunstblatt« 1833 Nr. 10 und obige Litteratur. Photographie von A. Schmitz und Nöhring.

[6]) Vergl. Merlo, »Kölner Domblatt« Nr. 318. v. Mering u. Reichert, »Die Bischöfe etc. von Köln« II, (1844) S. 177 ff.

[7]) Vergl. »Zeitschrift für christl. Kunst« II, (1889) Sp. 136 ff. mit 2 Lichtdrucktafeln. Passavant a. a. O. S. 404 etc. Fr. v. Reber, »Kunstgeschichte des Mittelalters« 1886. Fig. 415. Photographien von A. Schmitz.

[8]) Ein sicher datirbares altkölnisches Wandgemälde befand sich an der Nothmauer, welche bis 1863 den hohen Chor des Domes nach Westen abschlofs. Die Mitte nahm der thronende Christus ein zwischen Sonne und Mond, darunter erschienen zu den Seiten die Kolossalfiguren der Apostelfürsten. Unten links kniete ein Bischof als Stifter, der durch die Kurwappen Trier und Köln, sowie die Familienabzeichen als der Administrator, Erzbischof Kuno von Falkenstein, bezeichnet war. Das Gemälde entstand demnach zwischen 1363 und 1371. Franz Kugler, der das Bild 1841 noch vor der Uebermalung durch Lasinsky sah, theilt dasselbe der „strenggermanischen" Stilepoche zu. »Rheinreise« S. 286. Der Umrifsstich (»Organ für christ. Kunst« XIII, 1863, Nr. 15) läfst trotz aller Modernisirung noch die Stilverwandtschaft mit den Malereien aus dem sogenannten Hansesaal erkennen.

[9]) Vergl. Lamprecht, »Bonner Jahrbücher« Bd. 74, S. 130 ff.

thier und köstlichen Scherzfiguren belebt, entsprechen durchaus den gleichzeitigen französischen Arbeiten.

Der spezifisch kölnische Charakter tritt weit deutlicher in dem Missale (Kölner Dombibl. 149) hervor, welches als eine Stiftung des Domdekan Konrad von Rennenberg etwa in der Zeit entstand, als Wilhelm von Herle soeben zur Meisterschaft gelangt war. Pg. 1 trägt die alte ungefähr gleichzeitige Aufschrift: *Anno Domini Millesimo Trecentesimo Quinquagesimo septimo X. Cal. Marcii (1357 März 10). Obiit dominus Conradus de Rennenberg, Decanus Ecclesie Coloniensis, qui legauit hunc Canonem Ecclesie sue predicte pro memoria eterna, cuius anima per Dei misericordiam requiescat in pace.*

Die feinen kalligraphischen Initialen (vgl. die Reproduktion in dieser Zeitschrift Bd. II, 1889, Sp. 1), die Federzeichnungen pg. 51b, ein celebrirender Priester im Buchstaben T und ein Engel mit dem Kreuz zwischen Droleries auf zierlichen Dornblattranken, vor allem aber die Kanontafel mit dem Crucifixus, Maria und Johannes gehören zu den vollendetsten Leistungen kölnischer Illuminatoren. Von dunkelblau gemustertem Teppichgrunde hebt sich die herbe Gestalt des Erlösers und die statuarischen Figuren der Gottesmutter und des Lieblingsjüngers wirkungsvoll ab. Das schmerzverzogene Antlitz des Herrn, seine eingedrückten Augen, der abgemagerte Leichnam sind scharf erfafst und mit kräftigen Linien in allen Einzelheiten wiedergegeben. Maria und Johannes stehen in geschwungener Haltung neben dem Kreuze. Die Gewandung ist sehr eingehend in langgezogenen Falten und zierlich gelegten Zipfeln behandelt. Die harten Formen, die eckigen Bewegungen der plumpen Hände lassen kaum einen Hauch späterer Empfindungsweise verspüren. Das Haar wird noch schematisch gebildet, die Karnation des Leichnams ist gelbbräunlich, die Wangen der beiden Heiligen sind mit etwas Karmin geröthet. Die Farben wirken kräftig und leuchtend, Ziegelroth neben Mattrosa und Blau. Gothische Baldachine überdachen die Darstellung, goldene Randstreifen mit den Evangelistensymbolen fassen sie seitlich ein. (Vergl. unsere Lichtdrucktafel V.) Die Federzeichnungen im Text folgen in fortgeschrittener Entwickelung der Art des Johann von Valkenburg.

Das Evangelistar (die Perikopen) des Erzbischofs Kuno von Falkenstein im Domschatz zu Trier,[10]) wohl die prächtigste und künstlerisch werthvollste rheinische Bilderhandschrift der ganzen Epoche gewährt für unsere Untersuchung den seltenen Vortheil einer genauen Datirung; sogar der Tag, an dem der Erzbischof den Auftrag ertheilte ist ausdrücklich auf dem Titelblatt vermerkt. — *Cuno de falkenstein archiepiscopus treuerensis hunc librum fieri fecit anno domini millesimo CCC^{mo} octuagesimo die octaua mensis maij (1380 Mai 8)* findet sich als Umschrift des Stifterbildnisses, das in seiner bewundernswerthen Individualisirung einen Höhepunkt mittelalterlicher Porträtkunst bezeichnet. Das breite rasirte Antlitz mit den derben gutmüthigen Zügen sorgfältig in zartgelblichen und röthlichen Tönen durchmodellirt, gibt die köstlichste Illustration zu der lebendigen Personalbeschreibung des Prälaten in der Limburger Chronik. — „He was ein herlich stark man von libe unde wol gepersoniret unde grofs von allem gelune unde hatte ein grofs heubt mit eime struben widem brunen krulle, ein breit antlitze mit pufsenden backen, ein scharp menlich gesichte, einen bescheiden mont mit glefsen etzlicher mafse dicke; die nase was ime mitten nider gedrucket; mit eime grofsen kinne unde mit einer hohen stirne, unde hatte gutliche geberde gen sinen frunden unde wanne daz he zornig was, so pufseden unde floderten ime sine backen unde stonden ime herlichen unde wislichen unde nit obel. (c. 57.)

Ein solches Bildnifs vermochte nur ein genialer Künstler zu schaffen, der dem Erzbischof persönlich nahestand und die Eigenart seiner Erscheinung mit lebhaftem Natursinn auffafste. Das Evangelistar kann daher unmöglich vom Ausland bezogen sein, es ist das Werk eines heimischen Meisters, der hier mit den besten französischen Arbeiten konkurrirte.

Stilistisch steht der Urheber noch völlig auf dem Boden der hergebrachten rheinischen Kunstübung. Wir finden in den langgezogenen feinen Linien der Zeichnung jene spitzige Federführung wieder, die mangelhafte Bildung der Augen und Lippen, die schematische Haarbehandlung. Die schmalen Gestalten bewegen sich vor reichen goldgemusterten Teppichgründen. Die Falten der Gewandung schmiegen sich in weichem Flufs

[10]) Trier, Domschatz. Pgt. Titelbild h. 0,33 *m*, br. 0,22 *m*. Lamprecht a. a. O. S. 132. Janitschek a. a. O. S. 192. Düsseldorfer Ausstellung 1880 Nr. 437.



Abbild. 1. Miniatur aus dem Privilegien- und Statutenbuch der Kölner Universität 1395.

um die Körper und fallen seitlich in sorgsam gelegter Drapirung herab. Das Inkarnat ist hell mit weifslichen Lichtern, die Färbung von gröfster Lebhaftigkeit, doch ohne grelle Gegensätze. Die Chöre der Seraphime und Cherubime wurden monochrom in Blau, Roth und Gelb mit aufgesetzten Goldlichtern zart ausgeführt. Besonders anmuthig ist auch der Kranz musizirender Engel, welcher das erste Textblatt mit der Darstellung des Einzugs in Jerusalem in der Initiale C einfafst. Unter den überaus zahlreichen Textbildern sind die Himmelfahrt Christi und das Pfingstfest mit dem Brunnen des ewigen Lebens von hervorragendem ikonographischen Interesse.

Mit jenem Stil, den man bisher auf den Namen „Meister Wilhelm" taufte, haben nun aber diese rheinischen Miniaturen vom Jahre 1380 nicht die allermindeste Verwandtschaft, ihre Betrachtung dürfte bei ungetrübtem Urtheil genügen, die vage Hypothese vom „Meister Wilhelm, dem Begründer eines neuen Stils" für immer zu begraben.

Die Privilegien-, Statuten- und Memorabilienbücher der neugegründeten Universität Köln [11]) bieten uns insofern besonders werthvolles Beweismaterial, als neben ihrer Entstehungszeit auch der kölnische Ursprung ihrer Miniaturen ganz unanfechtbar feststeht. Es erscheint mehr als unwahrscheinlich, dafs die ebengestiftete Hochschule sich in schroffen Gegensatz zur Bürgerschaft Kölns gestellt habe, indem sie mit Umgehung der dortigen Malerzunft fremde Künstler zur Ausschmückung ihrer Handschriften herangezogen habe. Zudem flossen der Universität die Mittel damals keineswegs so reichlich, um einen solchen übertriebenen Aufwand zu gestatten. Die Thatsache, dafs die Malereien der verschiedenen Bücher weder in der künstlerischen Vollendung noch im Stil sich vollständig entsprechen, findet ihre Erklärung darin, dafs neben routinirten Schreibern ohne ausgeprägte künstlerische Eigenart, Kölner Maler von sehr verschiedener Begabung in Anspruch genommen wurden.

[11]) Vergl. »Zeitschrift für christl. Kunst« IV, (1891) Nr. 8, mit Abbildungen. Die Stadtbibliothek zu Trier besitzt eine Abschrift des Caesarius von Heisterbach: Registrum Prumense mit vier Miniaturen, Szenen aus der Geschichte der Abtei, welche um die Wende des Jahrhunderts entstanden und dem hier abgebildeten Crucifixus des Statutenbuches von 1395 durchaus verwandt sind.

Das Privilegienbuch Nr. 1, welches im Jahre 1392 im Auftrage des Rektors der Universität entstand, enthält einige getuschte Federzeichnungen, die wir einem Künstler allerersten Ranges zuzuweisen haben. Wir erkennen in der Darstellung des gekreuzigten Heilandes inmitten von Maria und Johannes (hat leider gelitten) und den Evangelistensymbolen zuerst die schlanken keuschen Formen, den Liebreiz und jenes zarte künstlerische Empfinden, welches man bisher als geistiges Eigenthum des Meister Wilhelm proklamirte. Der Vergleich mit andern ungefähr gleichzeitigen Buchmalereien führt uns zu der Ueberzeugung, dafs wir den Maler, der diese Miniaturen ausführte, nicht zu den späten Nachahmern eines genialen Bahnbrechers zählen dürfen. Das Privilegien-, Statuten- und Memorabilienbuch von 1395 (Nr. 2) zeigt in ziemlich schwachen Malereien zwar ebenfalls die Keime der neuen Stilrichtung, jedoch in vergröberter Form. Der Körper des Heilandes am Kreuze verharrt noch in starrer Haltung, die Gliedmaafsen sind überlang und unorganisch in ihrer Zeichnung. Deutlich erweisen aber die Köpfe schon den Einflufs des neuen Geschmacks. (Vgl. Abbildung 1 Sp. 137/138.) Einen groben Zeichner von altem Schrot und Korn lernen wir dann in dem Crucifixus und den Evangelistensymbolen kennen, die das Privilegienbuch der Artistenfakultät von 1398 (Nr. 4) schmücken. Geringen Aufschlufs bieten uns auch nur das Statutenbuch der medizinischen Fakultät von 1393 (Nr. 7) mit kleinen rohen Textbildchen (Evangelistensymbole). Das Statuten- und Privilegienbuch der theologischen Fakultät vom Jahre 1398 kam aus dem Besitz Garthe's in die königliche Bibliothek zu Berlin. Auch die fünf Bildchen (Initialen), welche diesen Band schmücken, zeigen den besprochenen Stil in der Frühzeit und wurden früher dem „Meister Wilhelm', zugesprochen.

Die Herkunft aus einer Kölner Malerwerkstatt erscheint auch bei dem in Deckfarben ausgeführten Titelblatt (fol. 2 b) des ersten Eidbuchs des Kölner Zunftrathes aus der Zeit um 1398—1400 durchaus gesichert.[12]) Das Bild des Crucifixus zwischen Maria und Johannes auf gepunztem Goldgrund in reichster Umrahmung steht trotz seiner glänzenden Ausstattung in der künstlerischen Durchführung

[12]) Kölner Stadtarchiv. Vergl. W. Stein a. a. O. p. LIX. Photographie von A. Schmitz.



Abbild 2. Miniatur aus dem Kölner Eidbuch 1398/1400.

nicht sonderlich hoch. Der Urheber versucht sich noch recht ungelenk in der neuen Formensprache. Die knolligen Gesichtszüge seiner Gestalten, die grofsen Extremitäten, vor allem aber die zusammengefaltete Gewandung lassen ihn als einen Ausläufer der älteren Kunstrichtung erkennen. Eine Arbeit wie diese wäre am Schlufs des XIV. Jahrh. in Köln absolut undenkbar, wenn wir die Thätigkeit des grofsen Neuerers mit den Zahlen 1358—1372 begrenzen wollten. (Vgl. Abbildung 2 Sp. 141/142.)

Die mit flotten Strichen leicht hingeworfenen kolorirten Randfigürchen des Stiftungsbriefs der Kölner Katharinenbruderschaft[13]) vom Jahre 1402, die Gestalt der Heiligen, die Darstellungen ihres Martyriums und Begräbnisses, bekunden dagegen bei aller Flüchtigkeit die Gewandtheit des Zeichners in der Handhabung der neuen Ausdrucksformen.

Als ein Beispiel Kölner Buchmalereien aus dem zweiten Decennium des XV. Jahrh. nennen wir zuletzt noch ein Missale in Lindlar, einer bergischen Pfarre, die unter dem Patronat des Stiftes St. Severin zu Köln stand. In der Widmungstafel (vgl. Abbildung 3 Sp. 145/146) mit dem Crucifixus und den Stiftern erkennen wir an den feinen Köpfchen mit etwas schiefstehenden Augen, den reich herabwallenden Gewändern jenen Maler aus der Spätzeit wieder, dem die sogenannte kleine Passionsfolge im Kölner Museum Nr. 21—26 angehört.

Die betrachteten Miniaturen bieten in einer ausgedehnten Reihe Stichproben das nöthige Material, um den Umschwung des Geschmacks, der sich zunächst in der Tafelmalerei vollzog, mit annähernder Sicherheit zu datiren. Wenn splendid ausgestattete Bilder werthvoller kölnischer Handschriften aus den 90er Jahren des XIV. Jahrh. erst die Anfänge der neuen Kunstweise erkennen lassen, so war dieser Stil damals zweifellos noch das Eigenthum weniger auserwählter Künstler und es mufs als ausgeschlossen gelten, dafs derselbe bereits seit einer Generation bei der Kölner Malerzunft allgemein in Uebung gestanden habe.

In der That zeigen die vortrefflichen Miniaturen aus den Tagen des Wilhelm von Herle ebensowenig die Kennzeichen des neuen Stils, wie die schon betrachteten Wandmalereien jener Epoche. Erst die Federzeichnungen des Privilegienbuchs der Universität vom Jahre 1392 können in dieser Hinsicht mit den vorzüglichsten Tafeln des Clarenaltares in eine Reihe gesetzt werden.

Eine neue Kunstrichtung aber, die erst um die Wende des Jahrhunderts zur höchsten Blüthe gelangte, kann unmöglich mit dem Namen des Meister Wilhelm von Herle in Verbindung gesetzt werden, den wir 1378 als verstorben erwähnt fanden. Die Eintragungen in den Schreinsbüchern, zu welchen nunmehr noch die Verzeichnisse der Rathsmitglieder hinzutreten, weisen uns auch hier den sicheren Weg, den hervorragendsten Maler Kölns um 1400 zu bezeichnen, die jugendfrische Kraft ausfindig zu machen, welche für die rheinische Malerschule eine neue glänzende Epoche heraufführte.

Hermann Wynrich von Wesel heifst der Maler, der seit etwa 1390 das Kölner Kunstleben beherrschte. Er übernahm die Werkstatt des Wilhelm von Herle und heirathete dessen Wittwe. Zum Jahre 1378 findet er sich ohne Standesangabe noch unverehelicht zum ersten Male in den Schreinsbüchern (Schrb. n. 277). 1387 läfst der Maler Hermann Wynrich und seine Gattin Jutta eine Bestimmung in das Vermächtnifsbuch eintragen, welche den Letztlebenden von ihnen beiden zum Erben einsetzt (Schrb. n. 356). 1397 war Hermann zum zweiten Mal mit Mechtildis, der Tochter Johanns von Arwilre vermählt. Er starb 1413/14 mit Hinterlassung von vier minderjährigen Kindern.[14]) Meister Hermann Wynrich von Wesel wurde fünf Mal, nämlich in den Jahren 1397, 1400, 1403, 1410, 1413 als Vertreter seiner Zunft in den Rath gewählt. Er gehört zu den ersten Künstlern, denen diese Würde zu Theil wurde.[15]) Nach dem Sturz der Geschlechter und dem endgültigen

[13]) Kölner Stadtarchiv. Vergl. »Mittheilungen aus dem Kölner Stadtarchiv« 1893, Heft 24. Kelleter, »Handschriften der geistlichen Abth.« Photographie von A. Schmitz.

[14]) Die Söhne Ludwig und Hermann sowie die Nonne Neysgin gelangten erst 1424 in Besitz ihres Kindtheils. Die Tochter Lysbeth war damals schon verstorben.

[15]) Von den Vertretern der Malerzunft im Rathe der Stadt seit 1396—1415 scheint neben Meister Hermann Wynrich von Wesel nur Johann Eckart, der Sohn des Malers Tilman Eckardi ausübender Künstler gewesen zu sein. Johann Eckart zwischen 1396 bis 1413 Rathsmitglied, belastete zweimal, in den Jahren 1398 und 1407 die von seinem Vater ererbten Häuser mit namhaften Leibzuchtrenten zu Gunsten der Gattin des Hermann Wynrich von Wesel. Er starb um 1415.



Abbild. 3. Kölnische Miniatur um 1420.

Siege der Demokratie erscheint Meister Hermann Wynrich 1398 als Vertrauensmann der Zunft mit elf andern Bürgern, darunter auch der Dombaumeister Andreas von Everdingen, vor den Bürgermeistern und Schöffen, um die eidliche Versicherung abzugeben, dafs den gefangenen Patriziern von der Bürgerschaft keine Begnadigung zugesagt sei (Rathsprotokolle 1398 7a). Die Zahl der Schreinsnota, welche zwischen 1387 und 1413 von dem stetig wachsenden Reichthum des Malers zeugen, ist so grofs, dafs wir hier unmöglich weiter auf dieselben eingehen können. Merlo[16]) gibt den Inhalt von 46 Eintragungen näher an. Dieselben erweisen das Ansehen des Künstlers und seine freundschaftlichen Beziehungen zu den ersten Männern Kölns.

Unter den glänzenden Talenten, welche Herzog Philipp II. der Kühne von Burgund († 1404) zur Ausschmückung seiner Stiftung, der Karthause zu Dijon heranzog, befand sich auch der Maler „Herman de Coulogne".[17]) Sein Name steht neben dem des ‚Jehan Malouel, paintre et varlet de chambre de M S le duc.'[18]) Er empfing im Jahre 1402 Zahlung für Malereien zum Schmuck des grofsen Klosterkreuzganges. Aus der mageren Notiz läfst sich die Identität dieses Künstlers mit unserem Meister Hermann Wynrici natürlich nicht bestimmt verbürgen, doch erscheint dieselbe höchst wahrscheinlich.

Ganz besonderen Werth für die rheinische Kunstgeschichte hat nun eine Eintragung vom 4. Sept. 1398 (Sc. Airsbach Portae Pantaleonis. Schrb. n. 2), nach welcher der Canonicus zu St. Severin Costyn Morart v. d. Ducht dem Maler eine Erbrente von 15 m. überträgt mit dem Vorbehalt, dieselbe gegen 24 Goldgulden einlösen zu können, was noch vor Weihnachten desselben Jahres geschah. Die Patrizierfamilie Morart gehörte zu den angesehensten Geschlechtern Kölns, der hier genannte Canonicus Constantin Morart[19]) bekleidete bis 1391 das Amt eines städtischen Protonotars; ein Schuldverhältnifs des vornehmen Prälaten und Würdenträgers zu Hermann Wynrich findet eine glaubwürdige Erklärung am ehesten in einem künstlerischen Auftrage, welchen der Stiftsherr von St. Severin dem berühmtesten Maler Kölns zuwandte. Mit dieser Annahme würde auch der Preis von 24 Goldgulden gut übereinstimmen. Es kommt noch der Umstand hinzu, dafs die Canonici von St. Severin nach einem Beschlufs des Kapitals vom 22. März 1300 (Handschr. im Pfarrarchiv von St. Severin) ausdrücklich zur Mitwirkung an der Ausschmückung der Kirche verpflichtet wurden. Gelingt es daher unter jenen Kunstwerken der Severinskirche, auf welchen ein Stiftsherr als Donator dargestellt ist, ein umfängliches Gemälde ausfindig zu machen, das sich nach seiner künstlerischen Qualität als die Schöpfung eines hervorragenden Meisters erweist, und dessen Entstehung wir mit Sicherheit gegen Ende des XIV. Jahrh. ansetzen müssen, so können wir dasselbe, wenn auch nicht mit unbedingt zwingender Beweiskraft, so doch mit sehr hoher Wahrscheinlichkeit Meister Hermann Wynrich von Wesel zusprechen.

[16]) Vergl. Merlo, »Meister der altkölnischen Malerschule« 1852, Nr. 211—256.

[17]) Vgl. Le Comte de Laborde: »Les ducs de Bourgogne«. Paris 1849—1852, I, p. LXXIII u. 525. „Plusieurs mémoires tirés de la chambre des comptes de Dijon et des archives de la Chartreuse."

[18]) Jehan Malouel wird zwischen 1392—1412 in den Rechnungen erwähnt. Im Jahre 1396 vergoldete und staffirte er fünf Altartafeln für die Karthause; auch malte er ein Diptychon mit der Madonna zwischen den beiden Johannes, Petrus und Antonius, vor welchem der Herzog stets seine Andacht zu verrichten pflegte (Pinchart). — Eine Vorstellung von seiner Kunst vermag uns vielleicht das kleine Triptychon zu geben, welches aus der Auktion Boudot in Dijon (Katalog Nr. 12, irrig dem Broederlam zugewiesen), in die Gallerie Weber zu Hamburg gelangte. Paul Leprieur (»Repertorium« XVIII S. 496) benannte das vorzüglich erhaltene Altärchen „Richtung von Meister Wilhelm", in der »Chronique des arts«, 1895, Nr. 1 u. 2 versetzt er dasselbe irrig als neueste Erwerbung in das Kölner Museum.

[19]) Constantin Morart de Virtute, Sohn des Protonotars Petrus Morart de Virtute und seiner Gattin Engilradis, seit 1375 als Canonicus an St. Severin genannt, ist schon seit 1370 in städischen Diensten in der Kanzlei thätig. Um 1375 machte er Reisen im Dienste der Stadt; 1379 März 16 wird die Anfertigung geheimer Schriftstücke durch ihn erwähnt. In den Rentregistern wird er als Empfänger mehrerer Leibrenten erwähnt. Am 10. August 1384 erscheint er zuerst als Protonotar, zuletzt wird er in dieser Eigenschaft 1391 Dec. 30 genannt. Nach dem Leibrentenregister von 1408 bezog „her Costyne wilne meyster Peters sone" zweimal jährlich eine Rente. — Das Wappen der Morart (Schild mit zwei Sparren, Helmzier: geflügelte und gekrönte Puppe) kommt an Urkunden des Kölner Stadtarchivs häufig vor. — Vergl. W. Stein, »Akten zur Gesch. der Verfassung etc.« p. CXXVI. Fahne, »Kölnische Geschlechter« I, S. 279.

Ein solches Werk blieb uns aber in dem grofsen Wandgemälde der Sakristei erhalten und wurde schon von Franz Kugler, Schnaase, Scheibler u. A.[20]) mit Bestimmtheit derselben Hand zugewiesen, der wir die vortrefflichsten Darstellungen des Clarenaltars verdanken. Der Crucifixus, umschwebt von klagenden Engeln inmitten der lebensgrofsen Gestalten der Heiligen Maria, Johannes Ev., Petrus, Paulus, Severinus und Margaretha nebst einem Canonicus als Stifter, mufs ehemals von grofsartiger Wirkung gewesen sein. Nach mancher Zerstörung und mehrmaliger „Auffrischung" sind uns leider nur noch wenige Reste des ursprünglichen Gemäldes erhalten geblieben, die Figuren verrathen aber in den Typen und der Zeichnung noch deutlich die Kunstweise des Hauptmeisters jener neuen Stilrichtung. Wenigstens in annähernden Zeitgrenzen kann das Bild auch genauer datirt werden. Der Kirchenpatron St. Severin trägt nämlich das Modell seines Gotteshauses noch ohne den imposanten Glockenthurm, der von Wilhelm II., Herzog von Berg, Graf von Ravensberg († 1408), gestiftet wurde. 1393 März 11 (Handschr. im Pfarrarchiv) finden wir Dekan und Kapitel bemüht, Mittel zu Bauzwecken aufzubringen. Der Grundstein wurde 1393 gelegt, der Thurmbau aber nach der unglücklichen Schlacht bei Cleverham 1397 und in Folge der Gefangennahme des Herzogs nur langsam gefördert und erst 1411 vollendet. Wir werden demnach das Gemälde, auf dem sich die Severinskirche noch in ihrer alten bescheidenen Gestalt zeigt, jedenfalls vor 1411 anzusetzen haben.

Im Zusammenhang mit dem Thurmbau wurde nun auch die übrige Kirche wesentlichen Umgestaltungen unterworfen. Die Substruktionen der beiden Ostthürme hatten den Umbau der Krypta nothwendig gemacht, deren Altäre 1411 neugeweiht wurden. Die südliche Seitenkapelle der Krypta und die darüber befindliche Sakristei wurden damals errichtet und das grofse Rundfenster an der Epistelseite des Chores aus dieser Rücksicht zugemauert.

[20]) Vergl. Kugler, »Rheinreise« II, S. 290. Schnaase a. a. O. VI, S. 397—398. Hotho, »Geschichte der christl. Kunst« S. 367. Scheibler in der »Zeitschrift für christl. Kunst« V (1892), Nr. 5. — Pausen und Aquarellkopien von C. Hohe im königl. Kupferstichkabinet zu Berlin. Ausgestellt im Kunstgewerbe-Museum zu Berlin Frühjahr 1895. Vergl. P. Weber, »Repertorium für Kunstw.« XVIII, S. 148 ff.

Als äufserste Termine für die Einweihung dieses Anbaues werden wir die Jahre 1393 und 1411 annehmen müssen und es dürfte wohl einleuchten, dafs die hervorragende Zierde der Sakristei ebenjenes Gemälde ist, welches Costyn Morart von der Ducht dem Maler Hermann Wynrich 1398 mit 24 Goldgulden bezahlte.[21])

Hiermit würden wir dann gleichzeitig annehmen, dafs jener malerische Stil, der sich in dieser Darstellung des Gekreuzigten ausprägt und den man bisher mit dem Namen „Meister Wilhelm" bezeichnete, die charakteristische Eigenart des Hermann Wynrich von Wesel ausmacht. Durch stilkritische Betrachtungen findet diese Hypothese eine werthvolle Stütze und überraschende Bestätigung.

In dem Clarenaltar, der sich heute im hohen Chor des Kölner Domes befindet, blieb uns eine der frühesten Meisterschöpfungen der neuen Richtung erhalten. Hier läfst sich auf das Deutlichste das Erwachen neuer Anschauungen und Ideale erkennen. Die Bilderserien, die sich in zwei Reihen fortlaufend über die inneren und äufseren Flügel des umfänglichen Altarschreins ausbreiten, rühren nicht sämmtlich von einer Hand her; wir können mehrere Künstlerindividualitäten in diesen Gemälden deutlich von einander sondern.[22]) Neben den Gehülfen, die noch in der älteren Tradition

[21]) Zur Baugeschichte der Severinskirche zu Köln vergl. »Regesten des Capitels« (im Pfarrarchiv). Farragines Gelenianae Bd. XV (Stadtarchiv). Gelenius, »De admiranda magnitudine Col.« p. 273. — »Kölner Domblatt« Nr. 80, 82, 125. »Organ für christl. Kunst« XII (1862), S. 242, XIII (1863), S. 255, XIV (1864), S. 241. »Bonner Jahrbücher« Bd. 66 (1879) S. 145 ff. Eine neue Monographie über die Baugeschichte der Kirche wird von Dr. Kort und Kaplan Hefs vorbereitet. — Die heutige Sakristei ist vielleicht identisch mit der mehrfach erwähnten Margarethenkapelle.

[22]) Bereits Passavant, Hotho, Kugler, Schnaase und Waagen haben darauf hingewiesen, dafs wir in den Tafelbildern des Clarenaltares mehrere Hände unterscheiden können. Foerster erkennt in keiner Darstellung des ganzen Altarwerkes „Wilhelms Meisterschaft". Stilistisch stehen die Bilder oben auf den Innenseiten der Aufsenflügel in naher Verwandtschaft mit Tafel Nr. 210 „Szenen aus dem Leben Jesu, Passion und Heilige" im Wallraf-Richartz-Museum. Vergl. Kugler, »Rheinreise« S. 287. — An mehreren Stellen der Tafeln sind auch moderne Retouchen bemerkbar, aus dem Goldgrund sind mehrere Stücke ausgebrochen. Das ganze Altarwerk bedarf dringend einer sorgfältigen Restauration. Photographien von A. Schmitz und Nöhring.

wurzeln, arbeitet ein jugendlicher Meister als Repräsentant der neuen Richtung. Er ist der Urheber jener sechs mittleren Darstellungen aus der Kindheit Jesu, welche diese Vorgänge mit einer Unmittelbarkeit und erquickenden Frische wie ein persönliches Erlebnifs vergegenwärtigen. Als gälte es diese Szenen zum ersten Male aus der Tiefe eines frommen Gemüthes künstlerisch zu gestalten, hat sich der Maler mit Hingebung in den seelischen Gehalt dieser Begebenheiten eingelebt. Er liebt es, seinem ausführlichen Bericht kleine Episoden einzuflechten, in denen ein zartes weibliches Gefühlsleben zum Ausdruck gelangt. Das süfse Kosen, welches das Jesukind der freudestrahlenden Mutter zu Theil werden läfst, die Huld der Himmelskönigin, das Staunen der Hirten über die himmlische Erscheinung, die Lust der Engel wird mit entzückender Ursprünglichkeit geschildert, alles ist mit sicheren flotten Pinselstrichen hingestellt.



Abbild. 4. Szenen von den Aufsenflügeln des Clarenaltars.

Auch der Priester, der bei der Wandlung die Hostie emporhebt, an der Thür des Tabernakels, ist ein Werk dieses Meisters, während die Passionsbilder der oberen Reihe nicht auf derselben Höhe der Empfindung und künstlerischen Vollendung stehen. Nur besonders hervorstechende Einzelheiten, etwa einige Köpfe, wird man auch hier dem mafsgebenden Künstler selbst zuweisen können. Die geringere Lebendigkeit der Kompositionen, die lahmen Bewegungen der Figuren deuten auf eine schwächere Hand hin. Die Gewandung, mit ihren alterthümlichen starren Parallelfalten und den gekräuselten wie übereinander geklebten Säumen erinnert noch mehrfach an plastische Vorbilder.

Die beiden Innenseiten der äufseren Flügel, welche auf Leinwand die Anfangs- und Schlufsszenen der Kindheitsgeschichte und Passion enthalten, fielen wiederum einem andern Maler zu. Dieser Künstler ergeht sich noch völlig in einer traditionellen gothischen Formensprache. Seine überschlanken biegsamen Figuren bewegen die schmalen Glieder mit gezierter Grazie. Die geschwungene Haltung begünstigt den weichen Flufs der langgezogenen Falten. Das Kolorit ist nicht zart verschmolzen wie in den mittleren Tafeln, die Farben sind dunkeler und härter. Die Bildung der Extremitäten, die wellige Haarbehandlung vermehrt den alterthümlichen Charakter, eine zeichnerische Darstellungsweise betont noch übermäfsig die äufseren Umrisse.

Nur in vier Bildern der oberen Reihe, nämlich „Christus im Garten Gethsemane", „Der Erlöser in der Vorhölle", „Der auferstandene Heiland erscheint Maria Magdalena", „Die Himmelfahrt" ist die Arbeit dieses älteren Künstlers unversehrt erhalten geblieben; in allen übrigen Tafeln, namentlich den Szenen der Jugendgeschichte Jesu, hat der mafsgebende Meister die Köpfe, welche seinem Geschmack nicht mehr entsprachen, in seine ausdrucksfähigeren Typen umgewandelt. (Vgl. Abbild. 4 Sp. 151/152.) Der innige Bezug aller Bilder untereinander, die sich völlig entsprechenden architektonischen Umrahmungen, die fortlaufenden Reihen der Darstellungen, welche nebeneinander die Passion und Kindheit Jesu in seltener Ausführlichkeit schildern, sprechen durchaus für die Zusammengehörigkeit aller dieser Arbeiten und die gleichzeitige Herstellung des ganzen Werkes in einem Atelier.

Der Crucifixus zwischen Maria und Johannes, der Heiland im Grabe und zwei Reihen Heilige auf rothem Grund, welche die Aufsenseiten der Flügel schmücken, sind geringe etwas schematisch abgezirkelte Arbeiten eines Schülers. Franz Kugler fand diese Bilder „in verwahrlostem Zustande", dieselben wurden späterhin einer umfassenden Restauration unterzogen.

In diesem Altarwerk für den Nonnenchor der Clarakirche vereinigten sich also alle Kräfte der vornehmsten Malerwerkstatt Kölns. Der Meister selbst übernahm nur jene Darstellungen, die seiner Empfindung am meisten zusagten und an ausgezeichneter Stelle dem Auge des Beschauers zunächst standen. Doch bemühte er sich auch die Arbeiten seiner Gehülfen, die noch zum Theil der hergebrachten Manier folgten, wenigstens in der Hauptsache durch Beihülfe und Uebermalung seinen Anschauungen anzupassen.

Erinnern wir uns Angesichts dieser Thatsache, dafs Hermann Wynrich von Wesel als junger aufstrebender Künstler die Werkstatt des Wilhelm von Herle nach dessen Tode übernahm, in welcher er jedenfalls tüchtige Gesellen antraf, die zunächst noch in der gewohnten Art ihres verstorbenen Meisters fortarbeiteten. Auch gröfsere Aufträge und unvollendete Tafeln mag Hermann im Atelier Meister Wilhelms vorgefunden haben. Der Clarenaltar bezeichnet die Grenzscheide zweier Stilrichtungen, die sich in dieser Vollendung nur an einer Stätte in Köln zusammenfanden. Eine edle eigenartige Künstlerindividualität befruchtete die alternden Traditionen zu neuem Leben.

Hermann Wynrich von Wesel, den wir die altbewährte Werkstatt des Wilhelm von Herle zu ungeahnter Ertragsfähigkeit steigern sehen, den ersten Vertreter der Kölner Malerzunft um die Wende des Jahrhunderts, werden wir als den Schöpfer der vorzüglichsten Darstellungen des Clarenaltars und somit als den genialen Urheber eines neuen malerischen Stils in Köln zu betrachten haben. Ihm gebührt in vollem Maafse der Ruhm, den man bisher kritiklos auf den Namen „Meister Wilhelm" häufte.

(Fortsetzung folgt.)

Bonn. E. Firmenich-Richartz.

Die kirchliche Kunst in der Gegenwart und ihre nächste Aufgabe.



riedrich Overbeck, der sinnige Meister, der es nicht als eine Entweihung seiner Kunst ansah, wenn Stift und Pinsel nicht allein dazu da sein wollen, um den flüchtigen Kindern der Phantasie Gestalt und Leben zu verleihen, sondern auch um verstandesklare Ideen auszudrücken und mit dem Duft der Farbenpoesie zu umgeben, hat eine gedankenreiche Komposition hinterlassen:[1]) die Jungfrauen des Evangeliums als Sinnbild der christlichen Kunst in ihrer entscheidenden Stunde. Nach der langen Zeit der Entfremdung erwartet die Kunst den himmlischen Bräutigam, der sie wieder in seine Gemächer einführen will. Wird sie nicht den thörichten Jungfrauen gleichen? Wird das Oel, das der Geist unseres Jahrhunderts in ihre Lampe gefüllt hat, hinreichen? Wird die Flamme, die von hochzeitlichem Eifer entzündet wurde, Kraft haben zu leuchten bis zum vollen Anbruche des neuen Tages kirchlicher Kunst?

Für die Richtung, die sich an Overbeck's und seiner Genossen Namen knüpft, hat die Geschichte bereits die Antwort gegeben. Aber heute möchte man von Neuem jene sorgenvollen Fragen stellen an Alle, die es redlich meinen mit der abermals erhofften gröfsern Zukunft. Gewifs, es gehört zu den erfreulichsten Erscheinungen katholischen Lebens in der Gegenwart, dafs auch der Genius der heiligen Kunst sein leuchtendes Auge wieder aufschlagen und seine schlaff gewordenen Schwingen im frischen Morgenwinde neuer Begeisterung prüfen will. Indefs, steht nicht zu befürchten, dafs sein Flug durch allzu enge Bahnen streiche, oder dafs er keck und willkürlich Kreise ziehe, die sich planlos in's Weite und Unbestimmte verlieren? Angesichts der jüngsten Bewegungen lassen sich solche Besorgnisse nicht ganz abweisen.

Da hören wir mit ebenso feinsinniger Kritik wie weihevoller Beredtsamkeit eine klösterliche Malerschule als die begnadete preisen, in deren Schofse die kirchliche Kunst wiedergeboren werde. Auch wir bewundern aufrichtig die künstlerische Kraft, die so hohe Gedanken, die Gefühle von so tiefer und warmer Religiösität in so einfache Formen zu giefsen weifs. Auch wir verehren den lieblich ernsten Hauch weltverachtender Aszese, der durch ihre Bilder geht. Allein zweifeln darf man doch, ob die Hände, die sie schufen, berufen sind, uns den neuen kirchlichen Stil monumentaler Malerei zu geben. Denn auf mehr als einem Blatte hat die Kunstgeschichte es verzeichnet, dafs die Wandmalerei als der unmittelbare Sprofs am Stamme der Architektur kraftlos wird, wenn sie sich innerlich von dieser und ihren charakteristischen Stilgesetzen loslöst. Eine Weise der Auffassung und Formgebung, die zugleich für die ernsten Mauern einer romanischen Basilika wie für die lebendigen Gliederungen einer spätgothischen Hallenkirche und selbst für das hochtönende Pathos des Barocco passen will, setzt sich der Gefahr aus, nirgendwo heimisch zu werden.

Doch besitzt vielleicht diese Kunst einen besondern Rechtstitel, über alle historischen Stile der Baukunst und ihre Forderungen hinwegzuschreiten, während man sonst glaubt, die monumentale Malerei müsse, wie es in ihrer Natur liegt, im Dienste jener stehen. Man versichert uns nämlich, dafs diese Schule in souveräner Majestät hoch über Allem throne, was die einzelnen Epochen hervorgebracht haben, und darum sich nicht an einen architektonischen Stilcharakter zu binden brauche. Man rühmt uns den gesunden Eklektizismus, der nunmehr aus der ganzen Vergangenheit alle „Elemente, Gesetze und Formen" herausgefunden habe, die „von universaler Gültigkeit und bleibendem Werthe" seien. Freilich ist es richtig, dafs es gewisse unvergängliche Grundideen in der religiösen Kunst des Christenthums gibt, die so ewig sind wie der Gott, der sie offenbarte; aber die Sprache, in der die Kunst sie nachstammelt, ist in unaufhaltsamem Wechsel begriffen. *Πάντα ῥεῖ*, hat ein alter Philosoph gesagt, und die wissenschaftliche Geschichtsbetrachtung hat ihm wie für alle Gebiete des Menschlichen so auch für das der Kunst Recht gegeben. Und wenn man uns doch einmal die geheimnifsvolle Richtschnur verriethe, an der gemessen werden soll, was aus den Jahrhunderten des Kunstlebens als vergänglich und den Wandlungen des Volksgeistes unterworfen anzusehen sei, und was nicht. Der Aesthetik wie auch der Beurtheilung der kirchlichen Kunstgeschichte würde damit ein unermefslicher Dienst erwiesen sein.

[1]) M. Howitt, »Friedrich Overbeck. Sein Leben und Schaffen«. Freiburg 1886, II, 375 f.

Wir können uns bewundernd beugen vor dem hohen Geiste, der in der alten Kunst des Ostens lebt, und in den starren, übermenschlichen Formen und Ausdrucksarten byzantinischer Bilder ein Ideal verehren, wie das Göttliche dem irdischen Empfinden nahe gebracht werden kann. Aber nicht vergessen dürfen wir, dafs hierin gerade die Eigenthümlichkeit der späteren griechischen Theologie und eine halborientalische Kultur sich ausspricht, die so wenig auf universale Bedeutung Anspruch erheben können, dafs sie nicht blofs uns heutige Menschen, sondern auch das gereifte Mittelalter fremdartig anmutheten. Man mag lernend vor der erhabenen Einfalt eines Fra Angelico stehen, aber ohne zu übersehen, dafs in seinen Werken die ganz spezifische italienische Mystik des XIV. Jahrh. ihre Verkörperung gefunden hat. Wenn man selbst zu den Ufern des Nil pilgert, um dort ornamentale Motive zu suchen, so sollte man ihren Zusammenhang mit der polytheistischen Naturvergötterung des alten Aegyptens nicht aufser Acht lassen. Es ist nicht gerade nöthig, ein kunsthistorischer „Darwinist" zu sein, der mit mitleidiger Verachtung auf alles Frühere als auf endgültig überwundene Entwickelungsphasen des künstlerischen Strebens herabblickt, um es bedenklich zu finden, wenn Elemente, Gedanken und Ausdrucksweisen, die in einer geschlossenen Kunstrichtung der Vergangenheit ihre grofse Bedeutung hatten, die den verschiedensten Kulturperioden und dem verschiedenartigsten nationalen Boden entsprungen sind, künstlich zusammengeschweifst werden, um aus ihnen die Kunst der Zukunft entstehen zu lassen. Geschickten Händen gelingt es ja, daraus ein Ganzes herzustellen, die unharmonischen Farben so lange abzutönen und zu verschmelzen, soviel zarte Lasuren darüber zu legen, bis eine gewisse einheitliche Stimmung zu Tage tritt. Aber was fehlt, ist das zeugungskräftige Leben, der Pulsschlag eigenartiger künstlerischer Kraft, die doch stets das Treibende für die Weiterentwickelung bleibt.

Indefs, erwidert man, jene Schule rede eben eine „Weltsprache", die jedem verständlich sein wolle. Ein grofses Wort! Leider hat es, seitdem am Fufse des babylonischen Thurmes die Völker gespaltet wurden, keine Weltsprache mehr gegeben und ist eine solche nach Gottes Anordnung nicht mehr möglich. Die innerste Eigenthümlichkeit der Nationen liegt in ihrer Sprache ausgedrückt. Was dem einzelnen Volksgenossen tief in die Seele dringen und die heiligsten Empfindungen wachrufen soll, kann er nur in den Lauten verstehen, die er vom Munde der Mutter lernte. Das gilt nicht blofs vom gesprochenen Wort, sondern in vielleicht noch höherem Grade von der Bildersprache der Kunst, die für die Plastik ihrer Ausdrücke gerade in der Phantasie und dem Gemüthsleben des Volkes, die doch unter jedem Himmelsstriche anders geartet sind, das empfängliche Ohr sucht. Eine Kunst, die sich an Alle wendet, die volksthümlich sein will — und die religiöse und kirchliche Kunst m u f s es sein, wie ja auch Christenthum und Kirche in gleicher Weise die Höhen der Menschheit wie ihre Tiefen umfassen — darf keine künstlich zurecht gemachte Weltsprache sein, sondern mufs sich schon herablassen, in der Sprache des Volkes und selbst ein wenig im Dialekt zu reden.

Läfst sich diese Kunst in gewissem Sinne als archaistisch bezeichnen, indem sie mit Ueberlegung sich an einzelne weit zurückliegende und von der heimischen Kunst weit abliegende Typen anschliefst, aber ebenso entschlossen die künstlerische Vergangenheit als Ganzes und ihre entwickelungsgesetzlichen Ergebnisse ablehnt, so wenden sich Andere entschieden den modernen Idealen zu. Nicht als ob sie alles Recht der Tradition verwürfen: sie erkennen vielmehr an, dafs ein und derselbe Strom von religiösen Thatsachen, Ideen und ikonographischen Ueberlieferungen durch die christlichen Zeiten gehe und auf seinen breiten Wellen auch die heutige Kunst weitertragen müsse. Aber sie sprechen in demselben Athemzuge über die Malerei und Plastik des XIII. oder XIV. Jahrh. — warum nicht auch die des XV. Jahrh.? — aus denen doch auch den Menschen des XIX. noch eine Fülle künstlerischen Lebens entgegenströmt, mit vornehmem Achselzucken als über „erstarrte Ueberreste vergangener Jahrhunderte, und wenn sie auch die andächtigsten gewesen wären". Dagegen legen sie den entscheidenden Ton auf ein Schaffen voll aus dem Geiste der Gegenwart heraus: „heute wollen wir Gestalten sehen, die frisch aus dem Leben geschöpft sind . . ., wir wollen Verkörperungen nach den Normen des Empfindens unserer Tage". Es ist die mafsgebende Bedeutung des Subjektiven, der Individualität, der persönlichen Eigenart, und wie all' die grofsen Zauberwörter

der neuern Zeit heifsen, die man anruft: „es soll Jeder malen und meifseln, wie es seiner Weise entspricht". In demselben Sinne baut ein anderer Wortführer jener Kreise seine ganze Hoffnung auf „die Offenbarung des guten und festen Willens, gerichtet auf die Ziele wahrer Kunst". „Nun wohlan," versicherte er, „dieser feste und gute Wille ist uns die Hauptsache!"

Sicherlich würde eine Kunstübung, die keine innigere Fühlung mit den Zeitgenossen zu gewinnen vermag und die das lebenerhaltende Feuer individueller Erfassung erstickt, ihren Namen nicht mehr verdienen, und andrerseits würde „blinde Unterwerfung unter die Tradition früherer Jahrhunderte" in der That den Todeskeim in sich tragen. Allein wir meinen, dafs, um biblisch zu sprechen[2]) zwischen jenem „Steine des Anstofses" und diesem „Felsen des Aergernisses" noch eine breite Strafse hindurchführe zum „Heiligthum" der wahren kirchlichen Kunst. An des Jahrhunderts Neige, im Vorgefühle, dafs ein neuer grofser Anlauf genommen werden mufs, stofsen manche Bestrebungen scheinbar scharf und eckig zusammen, deren Ziele nicht soweit von einander liegen. Es kommt nur darauf an, die Wege aufzuklären, die führenden Gedanken rückhaltslos darzulegen, die Kräfte zu nähern. Und wenn im Folgenden der Versuch gemacht wird, hierzu einige Erwägungen auszusprechen nnd zu begründen, so werden die Männer, die ehrlich und in reiner Begeisterung der heiligen Kunst dienen wollen, darin nichts Anderes erblicken als den Beweis des lebhaften Interesses an jenen Fragen.

Vor Allem dürfte es gut sein, genau die Begriffe zu scheiden. Man spricht von christlicher Kunst, religiöser Kunst, kirchlicher Kunst in willkürlichem Wechsel und bringt dadurch etwas Schillerndes und Mifsverständliches in die Erörterung.

Der Ausdruck christliche Kunst umspannt das gesammte Kunstschaffen der christlichen Völker, das religiöse wie das profane, alle Werke, die im Boden einer christlichen Bildung wurzeln, mögen sie auch keinerlei übernatürliche Dinge wiederspiegeln. Die christliche Kunst steht im Gegensatz zur heidnischen des Alterthums, zur mohammedanischen Kunst des Mittelalters und auch zur Kunst der modernen, dem Glauben entfremdeten Welt. Für diese Kunst mufs man die gröfste Freiheit beanspruchen. Es ist wirklich nicht abzusehen, wie man ihr andere Schranken ziehen dürfte als die in der allgemein christlichen Weltanschauung gegebenen.

Enger ist das Gebiet, das die religiöse Kunst umschreibt. Sie stellt sich ausschliefslich in den Dienst der Offenbarung und der von dem Lichte derselben bestrahlten natürlichen Religion und Sittlichkeit. Sie will die erhabenen Thatsachen und Wahrheiten des Christenthums zur künstlerischen Erscheinung bringen und durch die ergreifende Plastik ihrer Sprache dem Fühlen des sinnlichen Menschen vermitteln. Hier ist die Forderung ebenso berechtigt als auch hinreichend, dafs ein Kunstwerk „aus dem individuellen Empfinden des Künstlers erfliefsend, der christlichen Idee, die ihm zum Vorwurfe gedient, in einer der Erhabenheit derselben würdigen, in Bezug auf künstlerische Durchbildung auch den strengsten Anforderungen genügenden Form Verkörperung bringe". Wenn nur der christliche Inhalt nicht verletzt wird, mögen Auffassung und Darstellungsweise sich ganz nach dem persönlichen Geschmack des Meisters und den ästhetischen Strömungen der Zeit richten. Eine Generation, die sich noch durch die Madonnen Raffaels oder gar der Venezianer fromm angeregt fühlte, mag diese Bilder der religiösen Malerei zuzählen. Warum soll ein Zeitalter, das in einem derben Realismus oder in idealistischer Körperlosigkeit die Schönheit sieht, sich nicht so auch seine Heiligen malen und meifseln lassen?

Von der religiösen Kunst ist die kirchliche wohl zu unterscheiden: jene Kunst, die dem öffentlichen und offiziellen Kultus dient, die das Haus Gottes und den Opferaltar erbaut und schmückt, die liturgischen Geräthe bildet und unter deren Assistenz die heiligen Geheimnisse sich vollziehen. So wenig religiöse Lyrik, und mag sie auch noch so innig fromm empfunden und noch so sehr von theologischen Gedanken durchwebt sein, ein Kirchenlied oder gar liturgische Poesie ist, und so wenig religiöse Musik schon Kirchenmusik ist, so wenig fällt auch die religiöse Kunst mit der kirchlichen Kunst zusammen. Nie wird man sich über Wesen und Aufgabe dieser klar werden, wenn man die Grenzen verwischt, die sie von dem weiten Gebiete der persönlichen Religiösität und der privaten Erbauung trennen.

Die kirchliche Kunst, wie sie im Heiligthume wohnt und zum Heiligthume als integrirender

[2]) Isai 8, 14.

Bestandtheil gehört, mufs auch aus diesem erwachsen und sich nähren mit dem Geiste, der hier weht. Das ist der Geist einer grofsartigen und feierlichen Objektivität des Religiösen. Nicht was der Einzelne denkt und fühlt und ersehnt, darf sich hier vordrängen, sondern die Kirche als Gesammtheit handelt und spricht hier im Namen und Sinne Aller. Welch' unvergleichlich objektiven Charakter trägt die Liturgie und wie verständlich tönt sie gleichwohl in jede Christenseele hinein, die intimsten Stimmungen sympathisch berührend! Im Bereiche des rein Menschlichen könnte daraus die „Schablone" entstehen, aber hier waltet das Göttliche, und sein Hauch schützt und bewahrt unversiegliches Leben. Aus der Quelle dieses in strengen und doch wieder so ideen- und formenreichen Bahnen sich bewegenden Lebens hat die kirchliche Kunst bis zum Ausgange des Mittelalters geschöpft. Meister, denen es wahrlich an genialer Originalität nicht gefehlt hat, wufsten hier ihre eigenen Empfindungen zu dämpfen und liefsen höchstens an untergeordneten Theilen der Dekoration ihren künstlerischen Launen die Zügel schiefsen. Es wäre eine Umkehrung der Ordnung, wenn ein jeder beliebiger Künstler seine Subjektivität, die immerhin geistvoll und fromm sein kann, in einem Werke hervorkehren wollte, das dem allgemeinen kirchlichen Gebrauche dienen und belehrend und erbauend sich an das Volk wenden soll.

Der Geist, der im Heiligthume herrschen mufs und auch die kirchliche Kunst umschwebt, ist ferner der Geist des Traditionellen. Ueber dieses Fundamentalprinzip, auf dem sich das ganze Wesen des Katholizismus aufbaut, braucht wohl kein Wort weiter verloren zu werden. Gewifs denkt Niemand daran, etwa gegen die altehrwürdige Dramatik des Gottesdienstes, obschon sie aus antikem Empfinden geboren worden ist, und gegen die liturgischen Gebetsformeln, die schon vor mehr als einem Jahrtausend erklangen, den Vorwurf zu erheben, sie redeten nicht „zum Verständnisse unserer Zeitgenossen" oder sie dürften nur „nach den Normen des Empfindens unserer Tage" gestaltet sein. Warum soll es dann aber mit der kirchlichen Kunst, die in Berührung mit der Liturgie steht, und durch die jene Dramatik und jene Formeln hindurchklingen, so ganz anders gehalten werden? Was die Tonkunst angeht, so dringt doch immer mächtiger die Ueberzeugung durch, dafs es einen traditionellen, an strenge Gesetze gebundenen, kirchlichen Stil gibt, vor dem jede andere Musik aus der Kirche weichen mufs. Freilich ist unbedingt zuzugeben, dafs die Kirchenmusik in viel unmittelbarerem Zusammenhange mit der Liturgie steht als die bildende Kunst, und dafs dieser die Kreise weiter zu ziehen sind. Und auch das mufs zugegeben werden, dafs für die Architektur, Plastik und Malerei noch viel weniger die Gesetze der Kirchlichkeit irgendwo kodifizirt worden sind als für die Musik. Aber das thut ihrem gewohnheitsrechtlichen Vorhandensein keinen Eintrag. Sie sind zu entnehmen aus der ununterbrochenen künstlerischen Ueberlieferung und Weiterentwickelung bis zu dem Zeitpunkte, wo die hereinfluthende heidnische Renaissance die Kette der Tradition gewaltsam abbrach.[3]) Neuestens hat selbst ein Vertheidiger des Individualismus in der kirchlichen Kunst anerkannt, dafs es solche Gesetze gibt, und er war Theologe genug, um auch für das heutige kirchliche Kunstwerk „kirchlich-liturgische Gerechtigkeit" zu fordern.[4])

Für die Baukunst sind wir glücklicherweise so weit, dafs wohl allgemeine Uebereinstimmung herrscht, es dürfe heutzutage nur mehr in einem der historischen Stile des Mittelalters gebaut werden. Um so seltsamer berührt es Jene, die aus Aesthetik und Geschichte gelernt zu haben meinen, die bildenden Künste machten einen harmonischen Dreiklang aus, nun sehen zu müssen, wie Bildnerei und Malerei den mittelalterlichen Vorbildern den Rücken kehren wollen und einen echt modernen Freibrief beanspruchen. Aus den Werken der Architektur sind sie hervorgegangen und grofs geworden, aus ihnen haben sie Kraft und Leben gesogen. Allerdings für die weltliche und selbst die religiöse Kunst sind sie längst und mit Recht der patria potestas entwachsen und selbstständig geworden. Allein die kirchliche Plastik und Malerei, die keine andere Aufgabe haben wollen und können, als das Bauwerk künstlerisch auszugestalten und zu schmücken, begeben sich eben damit freiwillig

[3]) Gegen das Eindringen einer realistischen Renaissancekunst in die Kirchen warnte schon im Jahre 1522 Emser und wünschte, dafs man den Bildern „die Mafs und Regel geben wolle, die ihnen die alten Väter und Konzilien gesetzt haben" (Janssen, »Geschichte des deutschen Volkes« [14], II, 216 A. 1).

[4]) »Hist.-pol. Blätter« Bd. 115 (1895) S. 210.

in das alte pietätsvolle Abhängigkeitsverhältnifs zurück, und schlecht würde es ihnen anstehen, wenn sie als emanzipirte Töchter den Sinn der Mutter mifsachten und ihr Recht meistern wollten.

Bisher hat noch jede Kunstepoche, Renaissance, Barock, und der Klassizismus nicht ausgenommen, den Grundsatz der stilistischen Einheit zwischen den drei bildenden Künsten hochgehalten. Derselbe Charakter, der dem Baustile aufgeprägt ist, hat noch stets die Hand des Bildhauers und Malers geführt, sobald sie sich in die Gefolgschaft des Architekten begaben. Was der grofse Kornelius als seinen Wahlspruch hinstellte, „nicht die Künste, sondern die Kunst", galt der Kirche als selbstverständlich, bis die klugen Kinder des XIX. Jahrh. kamen und das Gotteshaus wie ein Museum behandeln zu dürfen glaubten, in das man neben die stilvollen Bilder der alten Meister die Erzeugnisse der regellosen und sich selbst verschlingenden modernen Muse hängt, oder wie Wohnräume, die man nach der Mode ausstaffirt.

Wenn es wahr wäre, was man anzunehmen scheint, dafs die kirchliche Baukunst keinen andern Zweck habe, als den „Bedürfnissen unseres Gottesdienstes" zu genügen, so möchte solches eher begreiflich erscheinen. Indefs würde damit die Königin der Künste aufhören, Kunst zu sein und zum blofsen Kunsthandwerk herabsinken. Gestützt auf die Kunstgeschichte aller Zeiten werden wir vielmehr daran festhalten müssen, dafs auch die kirchliche Architektur Werke hervorbringt, die neben und mit dem praktischen Zwecke wirklichen künstlerischen Werth besitzen, die idealen Gehalt in körperlicher Hülle darbieten. Allerdings liegt es in der Natur dieser Kunst und ihrer eigenthümlich beschränkten Ausdrucksmittel, dafs sie ihre Gedanken nur in allgemeinen Andeutungen und mit der massigen Wucht des Lapidarstiles äufsern kann. Diese Gedanken im Einzelnen auszuführen, das angeschlagene Thema weiter zu spinnen, die künstlerische Idee des Bauwerkes lebendig und phantasievoll zu entwickeln, fällt der dienende Kunst des Meifsels und Pinsels zu. Auch hieraus ergibt sich wieder, dafs diese im engen Anschlufs an den architektonischen Stil arbeiten müssen, und dafs die Anerkennung der mittelalterlichen Baukunst als des „unübertroffenen Musters und Vorbildes" auf der einen Seite und der Ruf: Los von der mittelalterlichee Malerei und Bildnerei, auf der andern Seite, nicht den Vorzug einheitlicher und folgerichtiger Anschauung für sich haben.

Uebrigens läfst sich die Frage noch von einem höhern Gesichtspunkte aus betrachten. Die Bestrebungen, der kirchlichen Kunstübung neue Lebenskraft einzuflöfsen, sind nicht blofs an sich edel und dankenswerth, sondern auch im Gesammtorganismus der katholischen Erneuerung eine gebieterische Nothwendigkeit. Während nach allen Richtungen des kirchlichen Lebens ein frischer Aufschwung sich bemerkbar macht, der uns mit stolzer Erwartung dem kommenden Jahrhundert entgegen sehen läfst, kann die Kunst nicht zurückbleiben. Es ist ein Gesetz, das durch die ganze Geschichte der Kirche verfolgt werden kann, dafs, so oft ein neues Zeitalter ihres Kulturlebens anbrach, die Kunst zwar gewöhnlich als eines der jüngsten aber auch der vornehmsten Glieder dieser Kultur erschien. Es ist jedoch auch ein historisches Gesetz, dafs die Kunst jedesmal im engsten und wesentlichsten Zusammenhange mit den übrigen Ausstrahlungen des wiedererwachten kirchlichen Geistes stand, namentlich mit der Wissenschaft, an deren geistigem Charakter sie Theil hat, und in deren Verein sie ja fast sprüchwörtlich genannt zu werden pflegt. Wenn auch die Fäden, die zwischen beiden Kreisen hin und her weben, nicht an der Oberfläche liegen, so ist es doch nicht schwer zu begreifen, warum die Glanzzeit der patristischen Theologie die Blüthe der altchristlichen und byzantinischen Kunst nach sich zog, warum mit der Wiedergeburt der Litteratur im karolingischen und ottonischen Zeitalter die romanische Kunst ihren Triumphzug begann, warum mit der Entfaltung der mittelalterlichen Scholastik und Mystik die Entstehung der gothischen Kunstweise zusammen fiel, und warum jedesmal ein Zug wesenhafter Einheitlichkeit und gleichen Charakters durch die Gebiete von Kunst und Wissenschaft ging. Das sind keine „theoretischen Spielereien", sondern ist die Lehre, die der ernste Gang der Geschichte gibt.

Wird diese Lehre nicht auch für die Gegenwart gelten? Oder haben wir einen, nicht aus der Flüchtigkeit und Keckheit der modernen, alle historische Kontinuität verachtenden Art, sondern aus ernster Beobachtung geschöpften Grund zu der Annahme, heute dürfe die kirch-

liche Kunst ungestraft abschwenken aus der grofsen innern Strömung des Katholizismus? Die Philosophie und Theologie haben den Versuch gewagt und sind kläglich gescheitert. Jetzt forschen sie rückwärts, um den festen Boden zu gewinnen, auf dem sich der neue Bau der kirchlichen Wissenschaft erheben soll. Hiermit ist keine „schroffe Zurückweisung der unleugbaren Errungenschaften" der modernen Wissenschaft gegeben. Die katholische Forschung verschmäht nicht die neuen Methoden und die verfeinerten Instrumente geistiger Arbeit, aber was Prinzipien, Auffassung und letzte Ziele angeht, so sucht sie in allem Wesentlichen an der Tradition festzuhalten. Sie will die Aussöhnung mit dem modernen Geiste, jedoch nicht indem sie sich ihm unterwirft, sondern das Falsche in ihm überwindet. So wird sie auch allmählich wieder dazu gelangen, auch „zum Verständnisse der Zeitgenossen zu reden".

Aehnliches werden wir in der kirchlichen Kunst erstreben müssen: nämlich wieder anzuknüpfen an die geschichtliche Entwickelung, und zwar auf jener Stufe, wo das künstlerische Ringen aller voraufgegangenen Jahrhunderte den Höhepunkt erreicht hatte und in vollem Reichthum und ganzer Kraftentfaltung dastand, und ehe noch die Verweltlichung der Renaissance der Tochter des Heiligthums den reinen Sinn verwirrte. Es sind die drei letzten Jahrhunderte des Mittelalters, die nicht allein die Gothik, sondern auch die besten Leistungen romanischer Plastik und Ornamentik in sich begreifen. Sie sind zugleich auch die Blüthezeit der nationalen Kunst Deutschlands und stellen die vollendetste Verkörperung der kirchlich-germanischen Kulturideale dar. Diese Periode umschliefst eine Fülle wahrhaft individuellen künstlerischen Könnens und eine reiche Mannigfaltigkeit der Schulen und Richtungen, aber überall weht derselbe traditionelle Geist der alten kirchlichen Kunst.

Es kann also keineswegs von einem „starren Festhalten an den Ausdrucksformen" bestimmter epochemachender Erscheinungen die Rede sein. Wohl aber glauben wir, dafs für die Wiedergewinnung und das innige Vertrautwerden mit dem Wesen der kirchlichen Kunst nichts fruchtbarer wirken könne, als ein gründliches Studium und ein liebevolles Sichversenken in die anerkannten Meisterwerke jener Zeit, nicht in der Absicht, sie zu kopiren, sondern freischaffend aus ihnen heraus den unvergänglichen Ideen der Kirche jene Formen zu geben, die ihnen congenial sind.

Wenn im Gegensatz hierzu bemerkt worden ist, die „Klärung über Stil und Auffassung, die gründliche theoretische Erkenntnifs über den spezifischen Inhalt und die beste Form des modernen christlichen Kunstwerkes, das sichere und klar begründete Verständnifs über die kirchlich-liturgische Gerechtigkeit und über die Grenzen des Typischen und Traditionellen gegenüber dem Individuellen könne nur nach und nach als Resultat längerer gewissenhafter Arbeit verständnifsvoller, wenn auch strenger, so doch wohlwollender Kritik sich ergeben"[5]) — so drängt sich, abgesehen von der Gefahr, dafs inzwischen unter dem Wirrwar der sich kreuzenden Meinungen die aufkeimende Pflanzung ersticken könnte, die Frage auf, woher man den Maafsstab für solche Kritik nehmen soll. Etwa aus luftigen religiös-ästhetischen Spekulationen? Oder aus den Neigungen eines künstlerisch nicht erzogenen Publikums? Oder gar aus den akademischen Theorien oder den subjektiven Anschauungen sich befehdender Künstler? Das wird schwerlich Jemand im Ernste wollen. Das würde auch der Naturwüchsigkeit der kirchlichen Kunst, mit der sie zu allen Zeiten aus dem vollen Bewufstsein des kirchlichen Lebens hervorgequollen ist, widersprechen.

Wenn wir hingegen jenen Maafsstab in den Werken der letzten grofsen Periode rein kirchlicher Kunst suchen, so hat dies nicht den Sinn, als ob das emporstrebende Künstlerthum der Gegenwart für immer an die mittelalterlichen Vorbilder gebunden, in den geistigen Kreis jener Formen und Auffassungsweisen gebannt bleiben müsse. Nein, es gilt nur die Grundlage für eine grofse Zukunft breit und und fest genug zu legen; anstatt sie in den Flugsand des Tagesgeschmackes hineinzubauen, sie auf den gewachsenen Felsen der kunstgeschichtlichen Ueberlieferung zu stützen. Wir haben wahrlich keine Kräfte im Ueberflufs, um sie in kühnen Versuchen vergeuden zu dürfen. Sonst könnte es uns beschieden sein, bald wieder auf den Trümmern so vieler hochherziger Anstrengungen und freudiger Hoffnungen unsere Harfen zu zerbrechen und Klagelieder anzustimmen.

[5]) »Hist.-pol. Blätter« a. a. O. S. 210.

Vestigia terrent. Das Nazarenerthum verfügte gewifs über bedeutende und tief religiöse Meister; es erfreute sich einer ziemlichen Geschlossenheit der künstlerischen Richtungen und Ziele; es wurde getragen von der romantischen Begeisterung der Zeitgenossen. Und doch: *quaeres locum eius et non invenies.* Möchte das nicht die Inschrift sein, die das kommende Geschlecht unserer kirchlichen Kunst zu setzen hat!

Bonn. Heinrich Schrörs.

Nachrichten.

August Reichensperger †. Der Veteran unter den Vertretern der christlichen Kunstarchäologie, weit über ein halbes Jahrhundert, bis in sein 88. Lebensjahr, der bekannteste und feurigste Vorkämpfer für die mittelalterliche, vielmehr für die gothische Kunstweise hat seinen wetterfesten Körper unter das Joch des Todes beugen müssen (16. Juli), und auf sein frisches Grab legt zu den zahllosen Dankeskränzen einen ganz besonderen diese Zeitschrift, zu deren Programm, obwohl er an dessen Aufstellung nicht betheiligt war, er mit aller Entschiedenheit sich bekannte und deren Förderung eine der angelegentlichsten Sorgen seiner letzten Jahre bildete. Durch seine persönlichen Beziehungen zu den Kunstromantikern Frankreichs, Englands, Belgiens schon in den dreifsiger Jahren für die christliche Kunst und deren Erneuerung im Sinne des späteren Mittelalters gewonnen hat Reichensperger diese Fahne mit eiserner Konsequenz, mit heroischer Begeisterung hochgehalten, sie mit fester Hand unaufhörlich vorantragend in Schrift und Wort, im Parlament und in Vereinen, im öffentlichen und im privaten Leben. In der Verherrlichung der nationalen Kunst und in der Bekämpfung des Surrogatenthums gipfelten seine stets von grofsen Gesichtspunkten getragenen Bestrebungen, die in einer unerschütterlichen Ueberzeugung ihre Quelle, in ganz bestimmten, praktischen Forderungen ihre Ziele hatten und in geistvollen Erörterungen ihren Ausdruck fanden. Wie von dem Kölner Dom und seinem Weiterbau in Deutschland die romantischen Kunstbestrebungen ihren Ausgang nahmen, so knüpfte Reichensperger auch an ihn vornehmlich seine Belehrungen, seine Warnungen, seine Rathschläge von seiner ersten schon 1840 erschienenen Schrift: „Einige Gedanken über den Dombau zu Köln" und seinen ersten Artikeln im „Kölner Domblatt" des Jahres 1842 bis zu seinen letzten Aeufserungen über den neuen Centralbahnhof und dessen Verhältnifs zum Kölner Dom. Unvergänglich sind die Verdienste, die er um diesen, seinen Ausbau und die auf diese Weise verherrlichte Kunstrichtung sich erworben hat, vor Allem durch die Anregung und Begeisterung, die er zu wecken und zu verbreiten verstand, wie kein Anderer. Manche Fehde veranlasste er durch seine rücksichtslose Verwerfung der Renaissance, aber selbst aus den Kämpfen mit an positiven Kunstkenntnissen ihm überlegenen Kritikern ging er, dank seiner dialektischen Gewandtheit und seinem schlagfertigen Humor zumeist unverletzt, nicht selten als Sieger hervor, auch von seinen Gegnern hochgeachtet wegen seines liebenswürdigen, echt rheinischen Wesens, welches in sachliche Differenzen niemals persönliche Motive hineintrug. So konnte er selbst auf dem kunstarchäologischen Gebiete, auf welchem der Enthusiasmus der Romantiker allmählich vor dem Ernste der Forschung in den Hintergrund hatte treten müssen, in einzelnen Kreisen bis an sein Lebensende eine gewisse Führerschaft behaupten, auch in dieser Hinsicht eine leere Stätte zurücklassend. — Mögen die Befürchtungen, die er wenige Tage vor seinem Tode in klarster Erkenntnifs und bestimmtester Form über die Zukunft des kirchlichen Kunstschaffens in Deutschland, namentlich über die neuesten Veranstaltungen, es von den altbewährten Pfaden abzulenken, mir aussprach, sich nicht verwirklichen! R. I. P. Schnütgen.

Bücherschau.

Die Verlagshandlung von Benno Goeritz in Braunschweig hat »Braunschweigs Baudenkmäler« Serie I in dritter Auflage herausgegeben (Preis 10 Mark). Sie bestehen in 40 mit Bezeichnungen versehenen Lichtdruckblättern, welche in gefälliger Mappe vereinigt, von manchen hervorragenden Monumenten der an alten Bauten so reichen Stadt vortreffliche Abbildungen bieten. Die kirchliche und profane Architektur, der romanische, gothische und Renaissancestil, die Stein- und Holzbauten sind durch herrliche Schöpfungen vertreten, so dafs dieser Gang durch die Stadt sehr lohnend ist.

In demselben Verlage ist »Die Ausmalung der Stiftskirche zu Königslutter« erschienen (Preis 50 Pf.), über welche Wiehe auf Grund eigener Mitwirkung an derselben berichtet, indem er die Darstellungen auf den einzelnen Wandparthien mit den sie erläuternden Bibelstellen anführt und über die Entstehung dieser nach Entwürfen von Essenwein ausgeführten, einen höchst interessanten Bilderkreis darstellenden Wandgemälde lehrreiche Auskunft gibt. G.

Die im laufenden Jahrgange dieser Zeitschrift Sp. 33 bis 56 erschienene Abhandlung von Ludwig Arntz „Ueber die Erhaltung u Erweiterung unserer Landkirchen mit 12 Erweiterungsentwürfen" ist von der Verlagshandlung L. Schwann in Düsseldorf als Separatabdruck zum Preise von 1 Mk. ausgegeben, in welcher Form sie um so geeigneter erscheint, in weiteren Kreisen die Belehrung zu bewirken und den Nutzen zu schaffen, die nicht dringlich genug ersehnt werden können. Schnütgen.

Abhandlungen.

Alterthümer aus Kirche und Kloster des hl. Kreuzes zu Rostock.

I.

Drei Altarschreine. Sakramentshäuschen.



Mit 3 Abbildungen.



erhältnifsmäfsig am wenigsten von Neuerungen berührt ist die Kirche des hl. Kreuzes zu Rostock. Eine Menge hochinteressanter Alterthümer sind in ihr und dem anstofsenden zugehörigen ehemaligen Cistercienser-Nonnenkloster erhalten geblieben und erregen das Erstaunen der Freunde und Kenner mittelalterlicher Kunst, die dergleichen hier nicht mehr erwarten. Zwar macht die schöne alte Kirche zur Zeit den Eindruck entsetzlicher Verwahrlosung. Dem Gottesdienst entzogen, mufs sie von Zeit zu Zeit ihre würdigen alten Räume zu profanen Kunstausstellungen unserer Tage hergeben, die in der Regel tief unter dem Niveau unserer grofsstädtischen deutschen Ausstellungen bleiben. Sie ist zu diesem Zwecke im Langhause mit einem Bretterfufsboden bedeckt und von Scherwänden durchzogen, die mit Leinwand überspannt sind. Freilich hat diese nichts weniger als schöne Einrichtung das Gute gehabt, dafs die zahlreichen Grabsteine des XIII., XIV. und XV. Jahrh., womit der Fufsboden belegt ist und die ein ganzes Archiv werthvollster Dokumente zur Stadt-Kirchen- und Familiengeschichte Rostocks enthalten, geschont werden. Aber einen überaus traurigen Eindruck macht dennoch die Geringschätzung und Vernachlässigung alles Uebrigen. Wenn wir uns im Interesse der Sache so und nicht anders ausdrücken, so wollen wir damit freilich durchaus keinen Vorwurf gegen diejenigen erheben, welche augenblicklich die Verwaltung in Händen haben. Ganz im Gegentheil. Die Herren haben Verständnifs genug für diese beklagenswerthen Zustände, schonen und erhalten alles, was übrig geblieben ist, auf's Beste und sind bemüht, zu helfen und zu bessern, wie und wo sie können. Indessen sind bedeutende Mittel erforderlich, um die Kirche mit ihren kostbaren Alterthümern wieder würdig herzustellen, und da mag noch viel Wasser den Berg hinunterfliefsen, ehe eine Erneuerung erfolgt. Vielleicht schadet es auch gar nicht, wenn damit noch gewartet wird. Das Verständnifs bei der Wiederherstellung alter Kunstwerke hat unterdefs ja Zeit zu wachsen. Wie nöthig es aber im Allgemeinen ist, dafs es wachse, das wird man aller Orten alle Tage an Restaurationen gewahr, die diesen Namen nicht verdienen, sondern lieber Schlimmbesserungen geheifsen werden sollten.

Die Kirche ist ein prächtiger alter Backsteinbau von 44,6 *m* Länge, deren 16,10 *m* langer hoher Chor, sich als einschiffiger Raum darstellt, der im Osten mit fünf Seiten aus dem Zwölfeck geschlossen ist. Das 27,6 *m* lange Gemeindehaus ist ein dreischiffiger Hallenraum mit breitem, etwas höherem Mittelschiff und zwei sehr schmalen Seitenschiffen, in deren Ausführung manche Anklänge an westfälische Hallenkirchen auffallen.

Nicht blofs diese Anlage des Ganzen erinnert an die geschichtlich bekannte Herkunft unserer deutschen Kolonisten in Mecklenburg, sondern auch die kräftige Detailbehandlung aller Theile, z. B. die einfache Profilirung der Wandpfeiler, Fenster- und Portal-Laibungen, Nischen, Gewölbegurte und -Rippen, worin man, wie vielfach in Westfalen, bewufst oder unbewufst, den Einwirkungen des ältern romanischen Stiles folgte, obgleich der Bau der Kirche und des Klosters in das Ende des XIII. und den Anfang des XIV. Jahrh. fällt. Im Uebrigen ist die Kirche trotz starker Schiefe der Längenachse mit einer in die Augen fallenden gewissen Gleichmäfsigkeit ausgebaut und mit jener Knappheit und Vermeidung reicheren Schmuckes behandelt, welche die Ordensregeln der Cistercienser erforderten.

Das Kloster wurde 1270 von der Königin Margarethe von Dänemark gestiftet. An die

Echtheit des Stiftungsbriefes vom 22. Sept. 1270 glaubt freilich heute kein Archivar mehr. Aber andere zweifellos echte Urkunden und Umstände machen diese Sache dennoch zur Gewifsheit. So z. B. die der Königin von dem Fürsten Woldemar von Rostock am 24. Mai 1269 gewährte Freiheit, innerhalb seiner Herrschaft vier Pflug Landes zu ihrem Eigenthum zu erkaufen, sowie die Verwendung dieser Freiheit zum Ankauf des vier Pflug Landes umfassenden Dorfes Schmarl bei Rostock und dessen Ueberweisung an das Kloster am 2. Juni

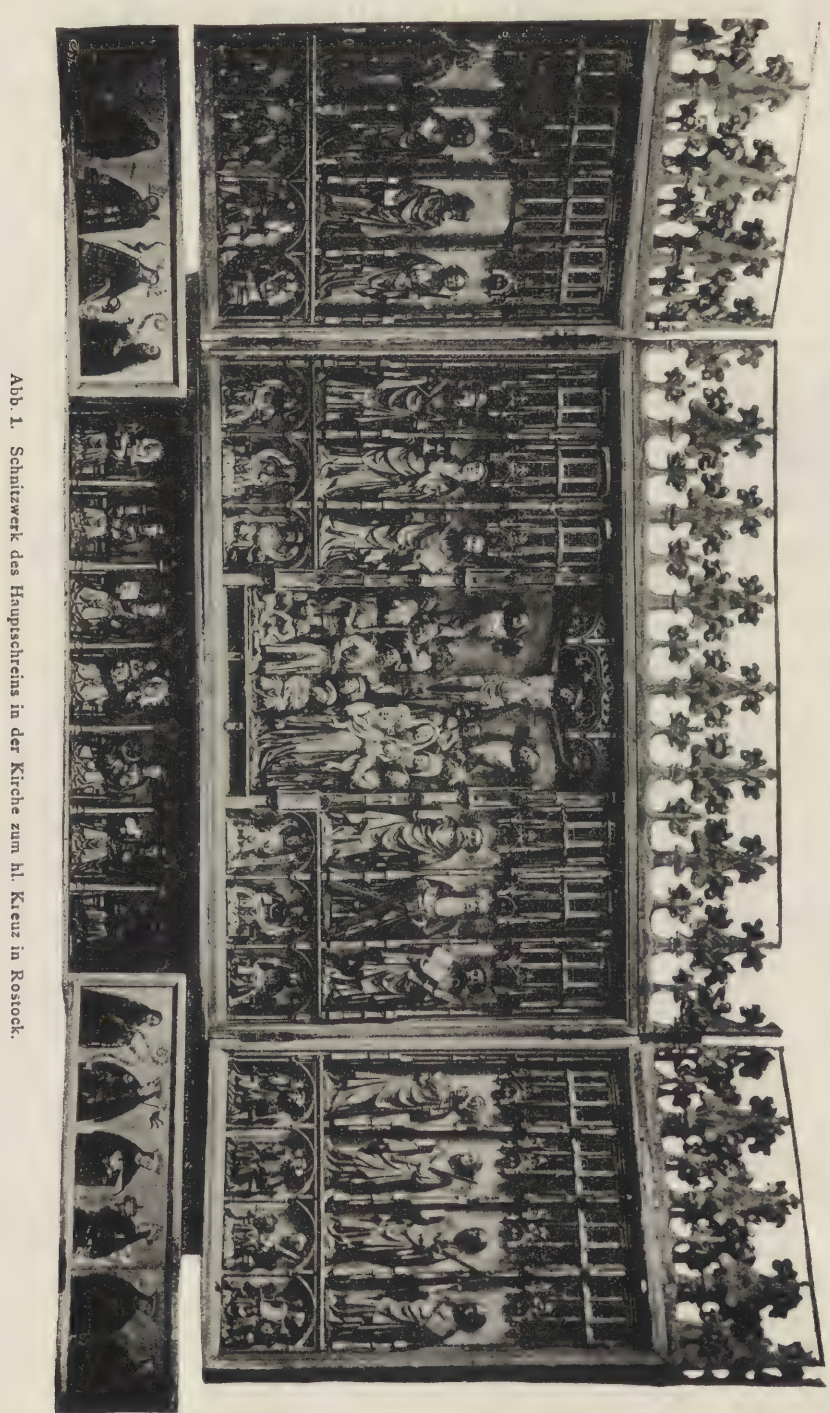


Abb. 1. Schnitzwerk des Hauptschreins in der Kirche zum hl. Kreuz in Rostock.

1272. (Vgl. »Mecklenb. Urkundenbuch« 1165, 1198 und 1251.) Der Auf- und Ausbau von Kloster und Kirche zieht sich bis zur Mitte des XIV. Jahrh. hin. Ankäufe von Renten und Gütern lassen sich in erheblicherem Umfange noch bis zum Jahre 1406 und 1455 hin urkundlich verfolgen. Auch hört das Interesse Dänemarks für diese von einer der Königinnen des Landes gemachte Stiftung nicht auf. Das wird in augenscheinlichster Weise durch einen Brief des Königs Christian IV. bewiesen, den er am 22. August 1640 von Glücksburg aus in sehr gnädiger Weise an Bürgermeister und Rath der Stadt Rostock wegen baufälligen Zustandes der Klostergebäude richtet. Der König wünscht, „dafs solche nicht ferner zerfallen, sondern nach Nothdurft gebessert und in ziemblichem Stande und esse conservieret werden mögen". Der Rath antwortet im November desselben Jahres, „dafs die leidige Kriegs-Pressuren und fürnemblich der zu Warnemünde angelegte und continuirende Zoll,[1] wodurch in publicis et privatis dieser Stadt Vermögen je mehr und mehr in Abnehmen gerathe, daran Ursach, die Intraden des Klosters auch in grofsen Abgang gerathen und zu Unterhalt des Gebäudes und der Conventualen wenig erklekken. Nicht dem weniger versprechen Bürgermeister und Rath, sowohl mit Erlegung defs, was dem Kloster von gemeiner Stadt restirt, als wieder privatos, bei denen noch etwas zu hoffen, hülfliche Hand zu bieten". (Vgl. Beilage zu den »Rostocker Nachrichten« von 1837, Nr. 24, S. 94.)

Ein weiteres Eingehen auf die Geschichte des Klosters ist hier nicht am Platz.

Wir gehen daher jetzt zur Beschreibung der übrig gebliebenen Denkmäler über, unter denen zunächst die Altarschreine eine eingehendere Beachtung verdienen.

Es sind deren aus gothischer Zeit noch drei vorhanden.

Der Hochaltar (vgl. Abb. 1 u. 2) ist ein Klappaltar mit zwei Flügeln auf jeder Seite, also ein sogenanntes Pentaptychon. Seine Predella hat jederseits eine Klappe. Wir beginnen mit der Beschreibung der äufseren Flügel. Der linke (vom Beschauer aus gesehen) enthält in einem quadraten Mittelbilde die Verlobung der hl. Katharina mit dem Christkinde. Hinter der hl. Katharina steht der Nährvater Joseph als Greis. Links vom Thron, über dessen hoher Lehne zwei musizirende Engel schweben, sitzt die hl. Agnes mit dem Lamm auf dem Schoofs, neben ihr steht die hl. Dorothea mit einem Korb voll Rosen. Um dieses Bild läuft ein rother Streifen mit weifser Minuskelschrift. Oben: Per quamcunque viam transietis[2]) ante mariam pretereundo cave ne taceatur ave; — links, von oben nach unten: Unicornis sum significoque Deum et(cete)ra; — rechts: Virginis hinc pure caput et cor flecte figure; — unten: Hanc per figuram noscas castam parituram. Gegen die Mitte jeder Seite dieses Quadrates sind von Aufsen her Halbkreisbilder (oder Lünetten) angebracht, welche physiologische Darstellungen enthalten, die sich auf die Heilsthaten Christi beziehen und von rothen Inschriftbändern umfafst werden. Rechts die sitzende Jungfrau mit dem Einhorn, dem Symbol des ewigen Gottes: Virgineis digitis capienda sit hec fera mitis. — Oben der Pelikan, der sich für seine unter ihm im Neste sitzenden Jungen die Brust aufreifst, um sie mit seinem Blute zu speisen: Pelicanus sum eo quia sanguine prosum. — Links der Löwe, der in einen Erdspalt hineinbrüllt, worin die Köpfe dreier Jungen sichtbar sind, um sie durch seine Stimme zum Leben zu erwecken: Sum leo voce pia qua me petit ecce maria. Unten der Phönix auf dem flammenden Holzstofs: Fenix flamma ferens hic eūt' corda.[3]) Aufser diesen kleineren Inschriften um die einzelnen Bilder zieht sich um das Ganze noch ein gröfseres rothes Inschriftenband. Links, bei dem Löwenbilde beginnend nach oben, und weiter bis zu dem des Einhorn, stehen die Verse:

---

[1]) Es ist der aus der Geschichte bekannte schwedische Zoll, der von 1632 an erhoben und erst 1803 abgelöst wurde. Er schädigte den Wohlstand der Stadt in ganz erheblicher Weise und verursachte viele Klage. Ueber ihn ist eine ganze Litteratur entstanden.

[2]) Wir unterlassen es hier und im Folgenden, bei dem fehlerhaften Latein jedesmal ein (sic!) zu setzen.

[3]) Vgl. Wernicke in den »Jahresberichten des histor. Vereins zu Brandenburg a. d. Havel« 1894, S. 7, Anm. Der Verfasser zählt darin die Darstellungen des Einhorns in Verbindung mit Löwe, Pelikan und Phönix in geometrischer Zusammenstellung um ein Mittelbild der Gottesmutter auf, führt aber den Altar des hl. Kreuzes nicht mit auf.

Vale prudens advocatrix
o Abigail placatrix
Sola mundi reparatrix
Moabitis suporatrix!

Vale pulcra Iudicht fortis
Neca trucem ducem mortis
Hester[4]) nos de portis mortis
duc ut simus tue (sortis).

Unten, von links her gelesen, folgende Verse:

Vale urna manna merum
Panem celi portans verum
Qui confirmat cor sincerum
Et in finem est dierum.

Vale vitis quā plant...
Per (?)... dat (?)
Levis auster dum flavit
boerus cīp[5]) pullulavit
Mire nos reficiens.[6])

In den vier Ecken aufserhalb dieses Inschriftenbandes sind die alttestamentlichen Typen für die jungfräuliche Empfängnifs und Geburt des Herrn angebracht. Oben links: der feurige Busch, und rechts: Aaron vor dem Altar, auf dem zwischen zwei Lichtern der blühende Stab in einem Kruge steht, daneben die Bundeslade. Unten links: Gideon vor dem Vliefs knieend, auf das aus einer Wolke der Thau in grofsen Tropfen fällt; und rechts: Ezechiel vor der verschlossenen Pforte.

Der rechte Flügel zeigt auf seiner Aufsenseite das Mühlenbild in Uebereinstimmung mit dem „Molenlede" bei Wiechmann-Hofmeister, »Mecklenb. altniedersächsische Litteratur« III, 230 ff., wo auch S. 237 eine ausführliche Beschreibung desselben zu finden ist. Sie lautet folgendermafsen: Lucas, Marcus, Matthäus und Johannes, dargestellt durch menschliche Figuren mit den Köpfen ihrer Symbole, schütten aus weitbauchigen Flaschen ihre Evangelien in Form von Spruchbändern in den Trichter der Mühle, welche die Mitte des Bildes einnimmt. Auf dem Bande des Lucas steht: missus est angelus Gabriel (Ev. Luk. I, 26), auf dem des Markus: videns nos laborantes (nach Ev. Mark. VI, 11), auf dem des Matthäus: cum introisset ihs ī capharnaū (Ev. Matth. VIII, 5), auf dem des Johannes: In principio erat verbum (Ev. Joh. I, 1). Wo diese Bänder zu einem vereinigt aus dem Trichter herauskommen und zwischen den Steinen verschwinden, zeigt sich das Wort Ego — als Anfang des folgenden Spruches, welcher auf dem unten aus dem Speier der Mühle hervorgehenden Bande zu lesen ist: sum panis viv' qui de celo decendit (Ev. Joh. VI, 41). Dies Band wird von den vier grofsen Kirchenlehrern Gregorius, Hieronymus, Ambrosius und Augustinus, welche in gewohnter Weise als Papst, Kardinal und Bischöfe dargestellt sind, in einem Kelche aufgefangen, über welchem das Christkind in einer runden Glorie, einer Hostie zu vergleichen, schwebt. Auch diese vier Figuren haben Spruchbänder bei sich, auf denen Aussprüche zu lesen sind, die sich auf das Sakrament des Abendmahls beziehen. Bei dem ersten Bischof links steht: sangwis x̄pi ad cōservacionē eorū qui dedicati sunt deo, bei dem Papst: Spiritualiū bonorū distribucionē participes nos fecit, bei dem Kardinal: O societas salutaris que quāto copiosius sūetur tanto salubrius operatur, bei dem anderen Bischof rechts: hic sangwis effus' lavit orbem et adibile fecit celum. Rechts und links von der Mühle stehen die zwölf Apostel, welche das Werk vermittelst zweier langer Kurbeln in Gang halten.

Die Innenseiten des obersten Flügelpaares und die äufseren des zweiten zeigen zusammen sechzehn Bilder, acht in der oberen, ebensoviele in der unteren Reihe, also vier auf jedem Flügel. Sie werden durch einen Kreuzstreifen, der mit goldenem Rankenwerk und kleinen Medaillons geschmückt ist, von einander geschieden. Auf dem linken Flügel sehen wir zwei Szenen aus dem Leben des hl. Antonius, der der Vater des Mönchswesens war. Links oben: der hl. Abt Antonius, der Aegypter, wie er in braunem Gewande kniet und betet. Um ihn darin zu stören, erscheint hinter ihm ein Dämon. Ihm gegenüber kommt aus einem Häuschen ein Cistercienser mit Brod und Wasserkrug. Darunter in einem zweiten Bilde das Sterben des Heiligen. Er liegt auf der Matte in einer Bettstelle. Ein Mönch, der ebenso gekleidet ist wie der hl. Antonius, giebt ihm die Sterbe-

[4]) = Esther.

[5]) = *boreas praeceps?*

[6]) Woher stammt dieser Hymnus? Wir haben ihn nicht aufzufinden vermocht, weder in der Sammlung von Mone, noch in der von Daniel.

kerze in die Hände. Daneben ein Priester mit Weihwedel und Mefsbuch, und ein anderer, der das Räucherfafs zurichtet. Vor dem Lager sitzt an einem Tischchen, worauf Gefäfse und Geräthe stehen, ein Mönch, der in einem Buche liest. Zu Häupten des Abscheidenden sieht man zwei Engel.

Diesen Antonius-Bildern entsprechen auf dem Flügel rechts zwei Szenen aus dem Leben des hl. Benedikt, der bekanntlich den nach ihm genannten Benediktinerorden stiftete, aus welchem sich die Cistercienser abzweigten. Rechts oben der hl. Benedikt, im schwarzen Gewande seines Ordens, eine rothe enganliegende Mütze auf dem Kopfe; er sitzt und schreibt in einem Buch, das vor ihm auf einem Pult liegt, auch sieht man dort kleine Farbenbüchsen stehen, die zum Illuminiren von Schriften dienen sollen.



Abb. 2. Aufsenseiten des geschlossenen Hauptaltars in der Kirche zum hl. Kreuz zu Rostock.

An der Wand, vor welcher das Pult steht, ein Madonnenbild in einer Mandorla. Hinter dem hl. Benedikt zwei sitzende Mönche mit Büchern, ein älterer und ein jüngerer. Es sieht aus, als ob ersterer den letzteren unterweist. — Unter diesem Bilde ein anderes mit dem Sterben des hl. Benedikt. Dieser liegt, gleich dem hl. Antonius auf dem Bilde im linken Flügel, in einer Bettstelle. Ihn umgeben, aufser einem Priester mit Weihwedel, drei Benediktiner, von denen einer die Kerze hält und die anderen beiden Gebete lesen. Zu Häupten des Bettes tragen zwei Engel die Seele des Heiligen als eine kleine Gestalt in weifsem Gewande zum Himmel empor.

Nun folgen die übrigen zwölf Bilder, zuerst die sechs oberen. Es sind von links her: 1. die Geburt der hl. Maria; 2. der Tempelgang Mariä in Begleitung der Eltern, des hl. Joachim und der hl. Anna; 3. die Vermählung der hl. Maria mit Joseph; 4. die Verkündigung des Engels an Maria mit dem Spruch: Ave maria (gratia) plena dominus tecum; 5. die Anbetung des Kindes durch Maria im Beisein des hl. Joseph und zweier Engel; 6. die Anbetung der hl. drei Könige. — Die sechs unteren Bilder enthalten Darstellungen aus der Passion. Es sind: 1. das Gebet in Gethsemane, im Hintergrunde die Häscher mit Judas; 2. das Verhör vor Kaiphas, man sieht im Hintergrunde die fragende Magd und den leugnenden Petrus; 3. die Geifselung; 4. die Dornenkrönung; 5. die Kreuztragung; 6. die Kreuzigung mit dem Spruch des Hauptmanns: Vere filius dei erat iste. — Die technische Ausführung dieser Malereien auf Goldgrund ist von grofser Feinheit und Sorgfalt. Auf sprechenden Gesichts- und Geberdenausdruck ist Werth gelegt. Der landschaftliche Hintergrund mit seinem Goldhimmel macht einen eigenartigen vornehmen Eindruck.

Die Innenseiten des zweiten Flügelpaares mitsammt dem festen Mittelschrein zeigen auf Goldgrund unter gothischen Baldachinen reichen Figurenschmuck in guter Holzschnitzerei. In der Mitte die grofse Szene der Kreuzigung, daneben jederseits sechs Apostel und ein Heiliger, alle sieben stehend; auf jeder Seite sieben sitzende Heilige. Und zwar ist die Vertheilung so angeordnet, dafs von diesen zweimal sieben Figuren auf jeder Seite zweimal drei davon noch in den Mittelschrein seitwärts von der Kreuzigung kommen. — Auf dem linken Flügel stehen, von links her gezählt, Thomas, Philippus, Jakobus (an dessen Wollbogen zum Kräuseln der Wolle ein Bindfaden sitzt), der hl. Benedikt mit Pedum und Buch, Bartholomäus, Andreas und Petrus; rechts von der Kreuzigung folgen Paulus, Johannes, Jakobus d. Ae., Matthäus, Simon, Judas und zuletzt eine schlanke, erst später hierher gesetzte, anscheinend aber doch dahin gehörende weibliche Figur, deren Rechte abgebrochen ist und deren Linke ein Buch hält. In dem Nimbus, welcher dem Goldgrund eingepunzt ist, steht Sanctus clara . . ., wofür es zur Zeit an sicherer Erklärung gebricht. Es steht dort klar und vollaus „Sanctus", dann folgt „clara . . ." Wie eng der St. Clarissinen orden mit dem der Cistercienser verbunden war, ist bekannt.

Die in den unteren Nischen sitzenden kleineren Heiligengestalten sind vom linken Flügel her: 1. der Erzengel Michael mit der Waage; 2. St. Vitus mit dem Oelkessel und Schwert; 3. St. Cosmas mit dem Medizinglase; 4. St. Damianus mit der Arzneibüchse; 5. (als erste Figur im Mittelschrein) der König Salomo mit einer Bandrolle: Salomo ſapientia humilis exaltabit caput eius; 6. der Kirchenvater und Bischof St. Ambrosius mit einer Bandrolle: S. Ambroſius o obbrobrium hominum et gloria doctor neo il (?); 7. der Kirchenvater und Papst St. Gregorius mit einer Bandrolle: S. Gregorius paſſio Chriſti ad memoriam revocetur; 8. der Kirchenvater und Kardinal St. Hieronymus mit einer Bandrolle: S. Jeronimus paſſio tua domine ſinghulare est remedium; 9. der Kirchenvater und Bischof St. Augustinus mit einer Bandrolle: S. Auguſtinus per paſſionem et de morte ad vitam; 10. der Prophet Jesaias mit einer Bandrolle: Jſaias quaſi agnus ad occiſionem ductus; 11. (erste Figur im rechten Flügel) ein heiliger Ritter, der vom Sitz herab auf ein Knie gesunken ist und einem gefleckten Panther die Lanze in den Rachen stöfst; 12. der hl. Markus als Mohr mit Schwert und Schild; 13. ein Heiliger mit einem Buch in der Rechten und dem Rest eines rothen Stabes in der Linken, der vielleicht als Ueberbleibsel einer Kerze aufzufassen ist, in diesem Fall wäre es der hl. Blasius, dem auch der Altar mitgeweiht war; 14. der hl. Antonius mit Glocke und Schwein.

Die Predella enthält im Mittelstück sieben geschnitzte weibliche Heilige als sitzende Vollfiguren unter Baldachinen und auf den Klappen zwölf auf Goldgrund gemalte Halbfiguren. Jene geschnitzten Figuren sind, von links nach rechts gezählt, die hl. Dorothea mit Rosenkorb, die hl. Agnes mit Lamm, die hl. Katharina mit Rad, die hl. Anna selbdritt, die hl. Barbara mit Thurm, und zuletzt eine Heilige mit einem Kirchenmodell (die hl. Hedwig?). Die gemalten Halbfiguren stellen das Gleichnifs von den klugen und thörichten Jungfrauen dar (Matth. XXV, 1 ff.). Die klugen auf der linken Klappe tragen Kronen auf dem Haupte und halten brennende Lampen, es sind ihrer vier. Ihnen voran eine weibliche Gestalt mit Kelch und Fahne als Repräsentantin der Kirche und mit dem Spruch: **Domine, domine, aperi nobis.** Die Antwort darauf giebt die Bandrolle des ihnen entgegentretenden Herrn mit dem Spruch: **Venite, benidicti patris mei, percipite regnum.** Auf dem Flügel rechts die thörichten Jungfrauen, denen die Kronen von den Häuptern fallen, voran die Repräsentantin der jüdischen Synagoge mit verbundenen Augen, in der einen Hand einen Bockskopf, in der anderen einen zerbrochenen Speer haltend. Sie hat dasselbe Spruchband wie die Repräsentantin der Kirche auf der anderen Seite, aber sie enthält von dem entgegentretenden Herrn die Antwort: **Amen dico vobis, nescio vos.** Sind die Klappen geschlossen, so sieht man sechs gemalte Halbfiguren von Männern mit Spruchbändern. Der erste mit weifsem Kopfbund und grauem Barte hält das Spruchband: **Hec porta clausa erit et non aperietur quia dominus** (Ezechiel XLIV, a); der zweite mit seitlich herabhängendem Kopftuche ist bartlos und hält das Spruchband: (ex te mihi) **egredietur qui sit dominator in israel** (Micha V, a); der dritte mit einem Kronenreif um den zugespitzten Hut trägt den Spruch: **Veritas de terra orta est David** (Psalm. LXXXIV, d 12); der vierte mit einem Purpurbarett hat den Spruch: **Erunt fruges ejus in panes his qui serviunt civitati** (Ezechiel XLVIII, c 18); der fünfte mit weifs und roth gestreiftem Kopfbund: **Sumite de farine modio panes** (Judic. VI, d 19); der sechste mit rother Kappe: **Infert sacerdos que vunctus est panis** (Lev. IV, d 2).

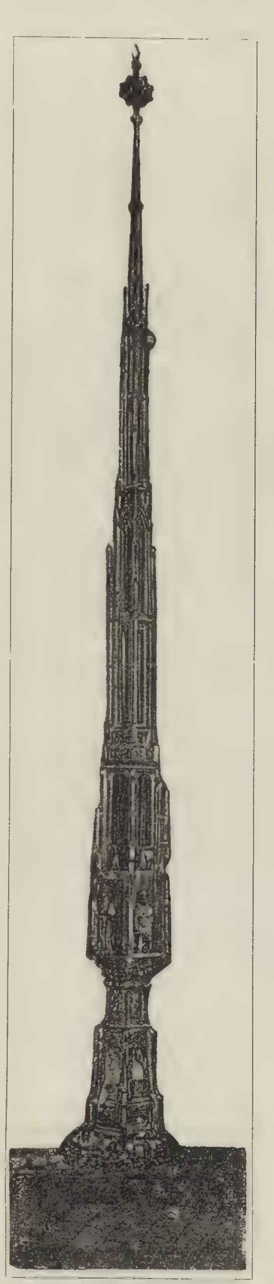


Abb. 3. Tabernakel in der Kirche z. hl. Kreuz zu Rostock.

Seitwärts an der Predella findet man unter Glas und Rahmen ein Schriftstück mit folgendem Inhalt: *Istud altare est consecratum in honorem summe sancte trinitatis sancte marie virginis matris xpi beati johannis apostoli et ewangeliste beati jacobi majoris et beati bartolomei apostoli sancti blasii martyris et beati benedicti et bernardi abbatum ac sancte barbare virginis cujus anniversarius habetur dominica ante festum circumcisionis domini.*

Der der zweiten Hälfte des XV. Jahrh. angehörende Altar verdient in Hinsicht auf seine Malereien und Schnitzereien ein besseres Urtheil als das ist, welches im »Jahrbuch für mecklenb. Geschichte und Alterthumskunde« Bd. IV, S. 81 gefällt worden ist. Er gehört zu den inhaltreichsten Werken des späteren Mittelalters, welches der hochverdiente verstorbene Münzenberger in seinem bekannten grofsen Altarwerk S. 84 ff. als in besonderem Grade der Beachtung würdig bezeichnet und eingehend beschreibt. Eine sachverständige Wiederherstellung wäre ganz am Platz.

Ein zweiter Altar steht jetzt im Chor auf der Nordseite, befand sich aber früher auf dem Nonnenchor, das noch zu Anfang der sechziger Jahre unseres Jahrhunderts im Schiff der Kirche stand. Vgl. Homeyer »Haus- und Hofmarken« S. 392. Es ist ein Flügelaltar mit doppelten Klappen, also ein Pentaptychon, wie die neuere Bezeichnung lautet. Die Aufsenseiten des oberen

Flügelpaares sind ohne Schmuck. Ihre Innenseiten zeigen zusammen mit den Aufsenseiten des unteren oder inneren Flügelpaares in acht Bildern die Geschichte von der Auffindung und Erhöhung des hl. Kreuzes, und zwar in nachfolgender Ordnung. Erstes Bild: Die Kaiserin Helena nahet mit Gefolge auf einem weifsen Zelter der Stadt Jerusalem und wird von einem Juden begrüfst, den sein Spitzhut als solchen ausweist. — Zweites Bild: Drei Kriegsknechte legen mit ihren Spaten in einer Grube den unteren Balken eines Kreuzes blofs. Im Hintergrunde oben die Kaiserin mit einer ihrer Hoffrauen und dem Juden vor drei am Boden liegenden Antoniuskreuzen. Auf dem vordersten Kreuz sitzt eine kranke Frau, die durch Berührung des Kreuzes geheilt wird. — Drittes Bild: Helena überreicht dem vor ihr knieenden Kaiser Konstantin das Kreuz. — Viertes Bild: Der Perserkönig Chosroes, hoch zu Rofs und von Gewappneten begleitet, entführt das Kreuz aus Jerusalem. Das geschah unter der Regierung des Kaisers Phocas. — Fünftes Bild (es beginnt die untere Reihe der Darstellungen): Den knieend bittenden Gesandten des Kaisers Heraklius verweigert Chosroes, auf dem Throne sitzend, die Rückgabe des hl. Kreuzes. — Sechstes Bild: Kampf auf einer Fallbrücke, in welchem der zu Boden gestürzte Feldherr des persischen Königs von einem Ritter getödtet wird. — Siebentes Bild: Der Sohn des Chosroes reifst den Vater, gegen den er sich empört hat, vom Thron und schlägt ihm das Haupt ab. — Achtes Bild: Kaiser Heraklius trägt mit grofsem Gefolge das Kreuz in das Thor von Jerusalem. Alle, der Kaiser nicht ausgenommen, sind barfufs und nur mit einem Hemde bekleidet.

Die Innenseiten des zweiten Flügelpaares sind mit bemaltem Schnitzwerk gefüllt, in dem die vorderen Gestalten fast ganz rund gearbeitet sind. Jeder Flügel enthält zwei Szenen, eine über der anderen, beide Flügel zusammen haben also vier Szenen; es sind Darstellungen aus der Passion, deren Hintergründe mit einem Goldmuster bedeckt sind. Erste Gruppe (linker Flügel oben): Jesus an der Martersäule von vier Schergen verhöhnt und geschlagen. — Zweite Gruppe (unter der ersten): Das Gewand wird dem Herrn von einem Schergen abgezogen. Hinter beiden die Gestalt der hl. Maria. Sie blickt, gleichsam den Himmel um Hülfe anrufend, schmerzvoll nach oben. Neben ihr Maria Magdalena und Johannes. — Drittes Bild (rechter Flügel oben): Die Dornenkrönung. — Viertes Bild (unter dem dritten): Die Kreuztragung. — Der Mittelschrein zeigt in grofser figurenreicher Darstellung den Schlufs der Passion, die Kreuzigung. Links Maria, Johannes und drei Frauen, hinter ihnen auf einem Hügel drei Hüter neben dem Kreuze des unbufsfertigen Schächers. Rechts, unter dem des reuigen Schächers, vier Reiter; vor ihnen ein in die Kniee gesunkener Mann, der, wie um einen Anhalt zu haben oder um sich aufzurichten, einen anderen rechts beim Arme fafst. Dieser wieder macht mit seinen wie tastend ausgestreckten Armen den Eindruck eines Blinden, doch sind die Augen geöffnet. Neben ihnen links weist ein Mann zum Kreuz Christi empor, ein anderer zu seiner Seite blickt auf die Frauengruppe. Zu Füfsen des Kreuzes Christi eine knieende weibliche Gestalt, welche die Hände faltet und zu den bereits genannten anderen Frauen hinüberschaut. Weiter zurück noch ein Mann. Den Hintergrund bildet eine Landschaft, in der man links einen Wanderer und rechts in einer Höhle einen betenden Eremiten sieht. Luft und Himmel oberhalb dieser Landschaft sind als gemusterter Goldgrund behandelt. Auf den schrägen Seitenwandungen dieser grofsen Mittelgruppe sieht man gemalte Fenster, in welche, abwechselnd mit rothen und grünen Kreisen, zahlreiche Hausmarken eingezeichnet sind. Vgl. C. G. Homeyer »Die Haus- und Hofmarken« Berlin 1870, Tafel XVII.

Mitteltheil und Flügel sind mit geschnitztem Rankenwerk bekrönt, in dessen Formen der spätgothische Stil schon stark ausgesprochen erscheint.

Unter diesem Aufsatz befindet sich eine Predella mit Klappen. Das Mittelstück ist mit Reliefs, und die Klappen sind mit Gemälden ausgestattet. Ersteres enthält die drei Szenen der Grablegung, Auferstehung und Höllenfahrt, letztere sind mit Szenen aus der Auferstehungsgeschichte gefüllt. Man sieht den Heiland vor einer Frau stehen, die in einem Buche liest. Darauf folgt die Erscheinung des Heilandes als Gärtner mit dem Spaten vor Maria Magdalena. Drittens das „Noli me tangere" und viertens: Eine der Frauen vor dem leeren Grabe.

Der Laien- oder Lettner-Altar. Er steht, dem Langhause zugewandt, in der Mitte

des hölzernen Lettners, welcher Chor und Schiff trennt, und ist ein Flügelaltar. Wenn er geschlossen ist, zeigen seine Klappen vier auf Kreidegrund gemalte, leider nicht gut erhaltene Bilder, je zwei in einer Reihe. Es sind die Verkündigung des Engels an die hl. Maria (oben links), die Anbetung des Kindes durch die hl. Maria (unten links), die Beschneidung (oben rechts) und die Anbetung der hl. drei Könige (unten rechts). Die Hintergründe der Bilder sind theils mit Architektur, theils mit Landschaft gefüllt.

Die Innenseiten der Flügel enthalten spätgothisches Schnitzwerk. Wir sehen in zwei Reihen übereinander die Gestalten der Apostel, jede unter einem Baldachin stehend. In jedem Flügel haben ihrer vier Platz gefunden, vier derselben aber (zwei rechts, zwei links, einer über dem andern) umgeben das Hauptbild des Mittelschreins, welches in einer vergoldeten Strahlenmandorla die Jungfrau mit dem Kinde zeigt. Sie steht (nach Offenb. Joh. XII, 1) auf Wolkenbündeln und setzt ihren beschuhten Fufs auf einen Halbmond, dessen menschliches Gesichtsprofil nach unten gekehrt ist. Um sie herum sechs Engel, unten zwei, welche den Saum des Mantels fassen, oben zwei, welche ihre Krone halten, und auf jeder Seite ein Engel, welcher musizirt.

In den Zwickeln vier auf die jungfräuliche Empfängnifs und die Geburt des Heilandes bezügliche typologische Szenen: unten links die Sibylle, welche dem auf einem Lehnstuhl sitzenden Augustus den Gott zeigt, der von der Jungfrau geboren werden soll; ebendort rechts Gideon, wie er vor dem Vliefs kniet (Richter VI, 39); oben links der feurige Busch, worin Gott dem Moses erscheint, und vor dem dieser die Schuhe auszieht (II. Mose III, 2); endlich ebendort rechts Ezechiel vor der verschlossenen Pforte (Ezechiel 44).

Das Sakramenthäuschen (vgl. Abb. 3) steht aus Holz gebildet noch an seiner alten Stelle links neben dem Hochaltar und gehört zu denen, welche wie eine hochaufstrebende Monstranz gestaltet sind. Sein sechseckiger Fufs steht auf einer aufgemauerten Basis und war, wie kleine Reste zeigen, ehemals mit Maafswerk verziert. Unmittelbar darüber waren Figuren unter Baldachinen angebracht, von denen alles verschwunden ist. Von den sechs Figuren des Hauptgeschosses sind noch vier vorhanden, aber sie sind vom Zahn der Zeit arg mitgenommen; es sind Gott-Vater, den Sohn am Kreuze vor sich haltend; man erkennt ferner noch Maria, die anderen beiden aber sind wegen mangelnder Attribute und weil die Namen auf ihren Nimben unlesbar geworden, nicht näher zu bestimmen. Es sind überaus lang gestreckte Gestalten. Den zweiten Theil dieses Geschosses beleben hohe, schmale, zweitheilige Fensteröffnungen, die mit Stichbögen geschlossen sind. In dem weit zurücktretenden zweiten Geschofs sieht man zwei Fensterreihen übereinander. Der aufgesetzte Helm ist geschlossen und nicht durchbrochen, seine Ecken sind mit Krabben besetzt, und oben sitzt eine mächtige Kreuzblume.

Schwerin. Friedrich Schlie.

Frühgothisches Lectionarium in der St. Nikolaikirche zu Höxter.

Mit Abbildung.



Unter den verhältnifsmäfsig wenigen Kunstgegenständen, die sich aus dem Mittelalter in Corvey und dessen Gebiet an Ort und Stelle erhalten haben, nimmt einen hervorragenden wenn nicht den ersten Platz ein das prächtige Lectionar, welches sich zur Zeit im Besitz der Nikolaikirche zu Höxter befindet.

Weiteren Kreisen ist dasselbe bekannt geworden durch die vom Verein für Geschichte und Alterthumskunde Westfalens zur Feier seines fünfzigjährigen Bestehens bewirkte Ausstellung westfälischer Alterthümer und Kunsterzeugnisse in Münster im Juni 1879. In dem dazu gehörigen Katalog ist dasselbe bei den Metallsachen unter Nr. 809 verzeichnet.

Die Benutzung von Lectionaren oder Evangelistaren (vgl. die Abhandlung von P. St. Beissel über das Karolingische Evangelienbuch des Aachener Münsters in dieser Zeitschrift Bd. I, Sp. 53 ff.) geht in die ältesten Zeiten der Kirche zurück. Nach den Berichten mittelalterlicher Liturgiker, z. B. des Berno von Reichenau (um 1014), soll das erste dieser Art vom h. Hieronymus auf Geheifs des Papstes Damasus angefertigt worden sein, wenigstens ist das ihm

zugeschriebene, unter dem Namen Comes bekannte Verzeichnifs mit der heutigen Perikopenordnung noch vorhanden.

Der Comes — denn so ist das Buch doch zu benennen — besteht aus 32 unpaginirten Pergamentblättern, wovon die erste Seite unbeschrieben ist. Auf der zweiten — Rückseite der ersten — beginnt die Schrift, welche von da an zwischen liniirten Strichen und zwar in zwei Columnen fortgeht, deren jede 24 Zeilen hat. Blatthöhe beträgt 30,16 *cm*; Blattbreite 22,10 *cm*; Texthöhe 22,8 *cm*; Textbreite zusammen 14,5 *cm*; die Breite jeder Columne 6,6 *cm*. Der leere, fast quadratische Raum zwischen den beiden Kolonnen ist häufig von den Initialen ausgefüllt, deren einzelne in ihren Verzierungen über die Schrift hinaus bis an den äufsersten Rand des Pergamentblattes hervorragen. Die einzelnen Lektionen sind zur gröfseren Deutlichkeit und um prägnanter in's Auge zu fallen sowohl jedesmal durch grofse Initialen beim Beginn, als auch durch Schrift in rother Farbe voneinander geschieden.

Die Schrift beginnt mit den Worten:

In sancto die natalis Domini nostri Jhesu Christi prophecia ad summam missam. Lectio Ysaie prophete hec dicit Dominus (bis dahin roth). *P*(Initiale)*ropter hoc sciet populus meus nomen meum . . . Ad Hebreos* (roth) *F*(Initiale)*ratres multifariam* (also die Epistel aus Hebr. 1, 1—12 für die dritte Messe am ersten Weihnachtstage). S. 3. *Initium sancti Evangelii secundum Johannem. I*(Initiale)*n principio* (ebenfalls für die dritte Messe).

Secundum Matheum Dies sancto Stephano (roth) *I*(Initiale)*n illo tempore dixit Jhesus turbis judeorum — in nomine Domini. De sancto Johanne evangeliste lectio libri sapientie* (roth) *Q*(Initiale)*ui timet deum* (also Sir. XV, 1—6).

secundum Johannem (roth) *I*(Initiale)*n illo tempore dixit Jhesus Petro* (also XXI, 19—24).

Bl. 3v. *Dies innocencium secundum Matheum* (roth) *I*(Initiale)*n illo tempore angelus domini* (also II, 13—18).

Bl. 4. *In circumcisione secundum Lucam* (roth) *P*(Initiale)*ostquam consummati* (also II, 21).

In Epiphania Lectio Y(saie) prophete (roth) *S*(Initiale)*urge illuminare* (also LX, 1—6) *secundum Matheum* (roth) *Q*(Initiale)*um natus esset* (also II, 1—12).

Bl. 4v. *In purificatione* — dann Bl. 5 — *lectio Malachie prophete* (roth) *H*(Initiale)*ec dicit dominus* (also III, 1—4) *secundum Lucam. I*(nitiale)*n illo tempore postquam impleti* (also II, 22—32). Hier ist am Rande das im Texte ausgelassene Stück von *quia* bis *in lege domini* von anderer Hand und Tinte nachgetragen.

Bl. 5v. *De sancto Mathia secundum Matheum* (roth) *I*(Initiale)*n illo tempore respondens* (also XI, 25—30). *De sancto Gregorio secundum Matheum* (roth) *I*(Initiale)*n illo tempore dixit Jhesus discipulis suis vos estis sal terre* (also V, 13—19).

Bl. 6. *De sancto Benedicto secundum Matheum* (roth) *I*(Initiale)*n illo tempore dixit Symon Petrus ad Jhesum Ecce nos relinquimus* (also XIX, 27—29).

In annunciatione dominica Lectio Ysaie prophete (roth) *I*(Initiale)*n diebus illis locutus est dominus ad Achaz* (also VII, 10—15).

Bl. 6v. *Secundum Lucam* (roth) *I*(Initiale)*n illo tempore missus est angelus* (also I, 26—38).

Bl. 7. *In Pascha. Ad Corinthios* (roth) *F*(Initiale)*ratres expurgate* (also I, 5, 7—8). *Secundum Marcum* (roth) *I*(Initiale)*n illo tempore* (also XVI, 1—7).

Bl. 7v. *Secundum Lucam. Feria secunda* (roth) *I*(Initiale)*n illo tempore duo* (also XXIV, 13—34).

Bl. 8. *Secundum Lucam Feria III.* (roth) *I*(Initiale)*n illo tempore stetit Jhesus in medio discipulorum* (also XXIV, 36—47).

Bl. 8v. *Secundum Johannem Feria IIII.* (roth) *I*(Initiale)*n illo tempore manifestavit se Jhesus discipulis suis* (also XXI, 1—14).

Bl. 9v. *Dies sanctis Philippo et Jacobo secundum Johannem* (roth) *I*(Initiale)*n illo tempore* (also XIV, 1—13).

Bl. 10. *In inventione sancti crucis* (unten aufserhalb der Columne geschrieben) *secundum Johannem* (roth) *I*(Initiale)*n illo tempore erat homo* (also III, 1—15).

Bl. 10v. *Lectio in ascensione domini actuum apostolorum* (roth) *P*(Initiale)*rimum quidem sermonem* (also I, 1—11) *secundum Marcum* (roth) *I*(Initiale)*n illo tempore recumbentibus* (also XVI, 14—20).

Bl. 11v. *In pentecosten Lectio actuum apostolorum* (roth) *Q*(Initiale)*um complerentur* (also II, 1—11).

Bl. 12. *Secundum Johannem* (roth) *I*(Initiale)*n illo tempore* (also XIV, 23—31).

Bl. 12v. *Feria secunda. Secundum Johannem* (roth) *I*(Initiale)*n illo tempore dixit Jhesus discipulis suis* (es müfste heifsen *Nicodemo*) *sic deus* (also III, 16—21).

Bl. 13. *De sancto Johanne Baptista Lectio Ysaie prophete* (roth) *H*(Initiale)*ec dicit dominus* (also XLIX, 1—7).

Bl. 13v. *De sancto Johanne Baptista secundum Lucam* (roth) *E*(Initiale)*lizabeth* (also I, 57—68).

Bl. 14. *De apostolis Petro et Paulo. Lectio actuum apostolorum* (roth) *I*(Initiale)*n diebus illis* (also XII, 1—12).

Bl. 14v. *Secundum Matheum* (roth) *I*(Initiale)*n illo tempore venit Jhesus* (also XVI, 13—19).

Bl. 15. *De sancta Maria Magdalena secundum Lucam* (roth) *I*(Initiale)*n illo tempore* (also VII, 36—50).

Bl. 15v. *De sancto Jacobo secundum Matheum* (roth) *I*(Initiale)*n illo tempore* (also XX, 20—23).

Bl. 16. *Ad vincula sancti Petri secundum Matheum* (roth) *I*(Initiale)*n illo tempore* (also XVI, 13—19).

Bl. 16v. *Dies sancto Laurencio secundum Johannem* (roth) *I*(Initiale)*n illo tempore dixit Jhesus discipulis suis amen amen dico vobis nisi granum* (also XII, 24—26). *In assumptione beate virginis Lectio libri sapientie* (roth) *I*(Initiale)*n omnibus requiem* (also XXIV, 11—20).

Bl. 17. *Secundum Lucam* (roth) *I*(Initiale)*n illo tempore* (also X, 38—42).

Bl. 17v. *De sancto Auctore. Lectio libri sapientie* (roth) *E*(Initiale)*cce sacerdos magnus* (also 44 u. 45). *Secundum Matheum* (roth) *I*(Initiale)*n illo tempore dixit Jhesus discipulis suis parobolam hanc: Homo quidam* (sollte es nicht heifsen müssen: *Homo peregre*, also XXV, 14—23?).

Bl. 18. *Secundum Lucam. De sancto Bartholomeo* (roth) *I*(Initiale)*n illo tempore facta est contentio*[1]) (also XXII, 24—30).

Bl. 18v. *In decollatione beati Johannis Baptiste secundum Marcum* (roth) *I*(Initiale)*n illo tempore misit Herodes* (also VI, 17—29).

Bl. 19. *Lectio libri apokalipsis Johannis apostoli in dedicatione* (roth) *I*(Initiale)*n diebus illis vidi civitatem sanctam* (also XXI, 2—5).

Bl. 19v. *Secundum Lucam* (roth) *I*(Initiale)*n illo tempore ingressus Jhesus per ambulabat Jhericho* (also XIX, 1—10).

Bl. 20. *De sancto Egidio abbate. Lectio libri sapientie* (roth) *D*(Initiale)*ilectus deo et hominibus* (also XLV, 1—6). *Secundum Lucam I*(Initiale)*n illo tempore dixit Jhesus discipulis suis: Nemo accendit lucernam* (also XI, 33—36).

In nativitate sancte Marie virginis lectio libri sapientie (roth).

Bl. 20v. *D*(Initiale)*ominus possedit me* (also VIII, 22—35).

Bl. 21. *Initium sancti ewangelii secundum Matheum* (roth) *L*(Initiale)*iber generationis* (also I, 1—16).

Bl. 21v. *In exaltatione sancte crucis secundum Johannem* (roth) *I*(Initiale)*n illo tempore* (also XII, 31—36).

Bl. 22. *De sancto Michahele. Lectio libri sapientie apokalipsis Johannis apostoli* (roth) *I*(Initiale)*n diebus illis factum est prelium*[2]) (also XII, 7).

Bl. 22v. *De sancto Michahele secundum Matheum* (roth) *I*(Initiale)*n illo tempore accesserunt ad Jhesum* (also XVIII, 1—10).

Bl. 23. *XI. milium virginum secundum Matheum* (roth) *I*(nitiale)*n illo tempore dixit Jhesus discipulis suis parobolam hanc: Simile est regnum* (also XX, 1—16).

Bl. 23v. *Secundum Johannem Symonis et Jude* (roth) *I*(Initiale)*n illo tempore dixit Jhesus discipulis suis: Haec mando* (also XV, 17—25).

Bl. 24. *In festo omnium sanctorum lectio libri apokalipsis Johannis apostoli* (roth) *I*(Initiale)*n diebus illis* (also VII, 2—12).

Bl. 24v. *Secundum Matheum* (roth) *I*(Initiale)*n illo tempore videns Jhesus turbas* (also V, 1—12).

Bl. 25. *De sancto Martino secundum Lucam* (roth) *I*(Initiale)*n illo tempore dixit Jhesus discipulis suis: Sint lumbi vestri*[3]) (also Luc. XII, 35—40).

De sancto Andrea apostolo secundum Matheum (roth) *I*(nitiale)*n illo tempore ambulans Jhesus* (also IV, 18—22).

Bl. 25v. *De sancto Nicolao secundum Lucam* (roth) *I*(Initiale)*n illo tempore dixit Jhesus discipulis suis parabolam hanc* (also XIX, 12).[4])

[1]) Pflegt nicht heute Luc. VI, 12—19 an diesem Tage gelesen zu werden? — [2]) Nicht heute I, 1—5? [3]) Nicht heute XI, 33—36? — [4]) Heute Matth. XXV, 14—21).

Bl. 26. *De sancto Thoma apostolo secundum Johannem* (roth) *I*(Initiale)*n illo tempore Thomas* (also XX, 24—29).

Bl. 26v. *In cena domini secundum Johannem* (roth) *Ante diem festum Pasche* bis *in ipsis* (also die ganze Passio XIII—XVIII).

Bl. 32v. *In anniversario marchionisse* (am Rand geschrieben) *Lectio Ysaie prophete* (roth) *Hec dicit dominus deus.*

Da der Kalender mit dem Weihnachtsfeste beginnt — wie übrigens die meisten Lectionare — so scheint es fast, als ob er für eine Kirche zusammengestellt und geschrieben sei, in welcher der Jahresanfang zu jener Zeit noch mit dem 25. Dezember gebräuchlich war. Diese, *a nativitate* oder *ab incarnatione Domini* datirende älteste christliche Zeitrechnung — der sogenannte Nativitätsstil — ist in Deutschland, mit Ausnahme der Erzdiözesen Trier und Köln, Stadt Trier sowie Universität Köln, am längsten, bis in's XV. Jahrh. hinein, in Geltung geblieben; auch die kaiserliche Kanzlei bis zu den Zeiten Kaiser Karl V. hat sich meistens derselben bedient, die päpstliche, obwohl *stylus ecclesiasticus* genannt, nur bis zum X. Jahrh., während sie in Frankreich bereits unter den ersten Capetingern dem Jahresanfang auf Maria Verkündigung weichen mufste. Der 25. Dezember als bestimmter Tag wurde bereits auf dem allgemeinen Konzil zu Nicaea im Jahre 325 festgesetzt, während der hl. Augustinus des Festes nicht erwähnt. Für das Weihnachtsfest findet sich im Kalender nur ein Evangelium aufgezeichnet, und so könnte man geneigt sein anzunehmen, dafs zur Zeit der Abfassung dieses Lectionars das Feiern von drei hl. Messen an diesem Tage mit dem Ablesen von drei verschiedenen Evangelien noch nicht im allgemeinen Gebrauch war, da jedoch der Zusatz *ad summam* auf das feierliche Hochamt gedeutet werden mufs, weil gerade bei diesem die Benutzung des Lectionars statt hatte, so ist hieraus keine Zeitbestimmung zu entnehmen. Nach sehr gütiger Mittheilung des Herrn P. Beissel haben selbst die ältesten Lectionare drei Weihnachtsmessen. Die Sitte, am ersten Weihnachtsfeiertage drei hl. Messen zu lesen — wodurch dieser Tag zu den sogenannten polyliturgischen gehört — soll angeblich seit den ältesten Zeiten in Rom bestehen und bis auf Papst Telesphor (128—139) zurückzuführen sein — eine kanonische Verpflichtung, drei hl. Messen zu lesen, besteht indessen bekanntlich nicht.

Unter den aufgeführten Heiligen befindet sich von Ordensstiftern der hl. Benedikt. Bemerkenswerth ist das Fest des hl. Autor, des angeblich vierzehnten Bischofs von Trier am 20. August; sonst sind keine seltener vorkommenden Heiligennamen darin erwähnt.

Da das Fronleichnamsfest — *festum Corporis Christi* — gar nicht aufgeführt ist, dagegen aber für *cena Domini* — Gründonnerstag — auffallender Weise das ganze Evangelium Johannis, die Passion enthaltend, und sogar viel länger, wie es heute an diesem Tage gebräuchlich, sich vorfindet, so scheint die Niederschrift dieses Codex, oder des alten, hier vermehrten Formulars vor allgemeiner Einführung resp. Annahme des erstgenannten Festes erfolgt zu sein. Bekanntlich hat das Fronleichnamsfest seine erste Entstehung dem Gesichte einer Klosterfrau zu danken, infolgedessen der Bischof Robert von Lüttich, in dessen Sprengel sie lebte, die Einführung in seiner Diözese hatte anordnen wollen und nur durch seinen Tod († 1246) daran gehindert wurde. Neben dem Dominikaner-Provinzial und Kardinal-Legaten der Niederlande Hugo war einer der eifrigsten Förderer des Festes der frühere Lütticher Erzdiakon Jakob Pantaleon und spätere Bischof von Verdun, Papst Urban IV. Dieser schrieb durch Bulle von 1264 August 11 die Feier des Fronleichnamsfestes der ganzen Kirche vor, da er aber bereits am 2. Oktober desselben Jahres starb, so gerieth die Ausführung in's Stocken. Papst Clemens V. bestätigte zwar auf dem Konzil zu Vienne im Jahre 1311 die Konstitution Urbans IV., auch war sein Nachfolger Johannes XXII. († 1334) für die Sache thätig, doch wurde die Feier erst durch die vielfachen Ablässe, welche Martin V. († 1431) und Eugen IV. († 1447) dafür ertheilten, eine allgemeine. Das noch heute gebräuchliche Officium liefs bereits Urban IV. durch den hl. Thomas von Aquin verfassen.

Ein Anhaltspunkt für die Bestimmung, wohin das Lectionar gehört, mufs in der Erwähnung der *dedicatio* (Bl. 19) zu suchen sein. Sie ist in den kleinen Zeitabschnitt zwischen den Festen der Enthauptung des hl. Johannes (Aug. 29) und das des hl. Aegidius (Sept. 1) gelegt, mufs also in der unmittelbaren Nähe dieser Tage sich finden. Aber welche Kirche, welches Kloster feierte da seine Kirchweihe?

Ein weiterer Anhaltspunkt sollte sich auf dem letzten Blatte in der Aufzeichnung über die Feier des Jahrgedächtnisses einer Markgräfin bieten, bei der jedoch aufser der Namens- auch jede Datumsangabe fehlt. Da das für dieselbe eingetragene das einzige Anniversar des ganzen Lectionars ist, so liegt es nahe, unter dem unbekannten Namen der Markgräfin in erster Linie die Stifterin oder grofse Wohlthäterin oder doch mindestens die Gemahlin des Stifters der Kirche oder des Klosters zu vermuthen, dem dies Buch einst angehörte.

Die anfänglich grofs erschienenen Schwierigkeiten, diese Zugehörigkeit mit einiger Sicherheit zu bestimmen, haben sich, Dank der zu Theil gewordenen liebenswürdigen Hülfe, derart behoben, dafs die nachfolgende Erklärung wohl kaum weiterem Zweifel unterliegen wird.

Wie der auf dem Gebiete der Liturgik sehr bewanderte Professor Dr. A. Ebner in Eichstätt auf an ihn gerichtete Anfrage sofort richtig erkannte, deutet die Erwähnung des hl. Autor nach Braunschweig oder dessen Nähe hin. Die Reliquien dieses Heiligen wurden von Trier dorthin verbracht und der dortigen St. Aegidienkirche mit Benediktinerkloster zur Hut übergeben. St. Aegid ebenso wie St. Benedikt finden sich unter den angeführten Festen. Das im Jahre 1514 verfafste Schichtbuch der Stadt Braunschweig (»Braunschw. Chron.« II, 470) gibt dann auch Auskunft über den Tag der Kirchweihe der St. Aegidienkirche mit den Worten: „*So is dut Kloster gebuwet in de ere sunte Autoris und wert dar in groter werdicheyt geholden. Unde de Kerchwigynge de is an dem daghe sancti Egidii van orem orden. so fermt dar de biscop van Halverstad unde was eyn jarmarcket. Unde is de erste hovetkercken.*“ Auch dieses pafst zur Eintragung im Lectionar zum 1. September.

Ueber die Feier von St. Autor selbst, zwischen Maria Himmelfahrt und St. Bartholomäustag (also 15.—24. Aug.) im Lectionar gesetzt, sagt das vorerwähnte Schichtbuch: „*sunte Autorsdach de is viff dage na unser leven fruwen dage krutwyginge*“. Dafs endlich unter der an letzter Stelle im Lectionar eingetragenen *marchionissa* des Markgrafen Egbert Schwester und Erbin, die jüngere Gertrud von Braunschweig, welche nach Böttger's grofsem Stammbaum des Welfischen Hauses am 9. Dezember 1117 starb, zu verstehen ist, unterliegt keinem Zweifel. Nach sehr gütiger Mittheilung des Vorstandes des

Herzogl. Landeshauptarchivs zu Wolfenbüttel, Herrn Dr. Zimmermann, enthält ein im dortigen Archiv befindliches Kalendarium des St. Aegidienklosters zum 9. Dezember die Eintragung: *„anniversarium domine Gertrudis“*. Es war nicht mehr wie natürlich, dafs die Benediktiner, deren Kloster Gertrud vollendete, ihren Dank



Der obere Einbanddeckel des Lectionarium in der St. Nikolaikirche zu Höxter.

für die Erlangung der Reliquien St. Autors, in welchem die Stadt Braunschweig von da an ihren Hauptpatron ehrte, in der Feier eines Jahrgedächtnisses für die marchionissa abstattete, welche in der Translatio der Reliquien als Ueberträgerin erwähnt wird. Die einstmalige Zugehörigkeit des Lectionars zum Aegidienkloster in Braunschweig scheint somit sicher festgestellt.

Zur Feststellung der Zeit der Abfassung erübrigt noch Einiges über den Charakter der Schrift mitzutheilen. Dieselbe ist eine in grofsen, starken und sicheren Zügen geschriebene Minuskel in der Manier des ausgehenden XIII. oder Anfang des XIV. Jahrh., mit den damals üblichen, jedoch nicht immer und nicht gleichmäfsig angewendeten Abkürzungen, mit einzelnen systemlos gebrauchten Majuskelbuchstaben darunter. Die Anfänge der Episteln und Evangelien sind jedesmal, wie schon bemerkt, mit einer schmalen, langen Initiale geziert und ausgezeichnet, natürlich Majuskel und zwar die inwendige Stammbreite in Gold, schwarz gerändert, von lang gezogenen, fädenartigen Strichen und stellenweise fächerförmigen Ausläufen und

Verzierungen in rother und blauer Farbe umgeben. Das ganze Lectionar ist von einer und derselben Hand niedergeschrieben, mit Ausnahme der auf Bl. 5 im Evangelium Lucas oben angeführten, im Texte ausgelassenen Stelle. Auf Bl. 5v ist zwischen zwei langen Initialen unter dem p des Wortes *placitum,* auf Bl. 8 unter *discipulorum,* auf Bl. 15 unter *pedes,* auf Bl. 30 unter *patrem,* jedesmal eine Reihe von 4 bis 5 gewundenen Strichen untereinander, in Form von Circumflexen angebracht, doch dürften diese kaum als etwas besonders Eigenartiges anzusprechen sein, vielmehr lediglich der Schreiberlaune entstammen. Die Interpunktation ist eine gänzlich willkürliche und öfter da angewendet, wo der Sinn das Gegentheil erheischt.

Die Einbanddeckel sind von 1,3 *cm* dickem Eichenholz, aus dem Block gehauen; der untere (in neuerer Zeit mit Papier überklebt) ist mit zwei kupfernen Schutzecken versehen, der obere dreiseitig mit 3 *cm* dicken, mit unter sich verschiedenen, punktirten Mustern bedeckten Kupferplatten geschützt, im Ganzen 32 *cm* lang, 23,3 *cm* breit. Beide Theile werden durch zwei einfach gearbeitete, lederaufgeheftete Messingkrampen zusammengehalten, auf dem oberen stehen in gothischer Schrift einige unlesbare Worte; eine Umbindung aus jüngerer Zeit hat den Rücken durch Leder verbunden. Der obere (nach einer von Engelbert Frhr. von Kerkerink nach dem Original ausgeführten Zeichnung) hier abgebildete Deckel ist von vier vergoldeten Kupferplatten bedeckt, wovon die beiden Längsseiten auf arabeskenartigen Verzierungen in den vier Ecken mit den vier Evangelistensymbolen ausgezeichnet sind, gleichfalls in vergoldetem Kupfer, aber als selbstständige Figuren frei getrieben und dann mit Stiften darauf befestigt. Rechts oben (vom Beschauer) der Adler des hl. Johannes mit stark gekrümmtem Schnabel und zum Fluge erhobenen Flügeln (zur Zeit ist nur der eine Flügel noch fest, das übrige lose beiliegend); ihm gegenüber links oben Brustbild des geflügelten Menschen, die Linke erhoben, in der Rechten ein durch eine breite Krampe geschlossenes Buch (Attribut des hl. Matthäus, weil mit der Stammtafel Christi sein Evangelium beginnt). Unten rechts der geflügelte Ochs, Kopf und rechter Vorderhuf erhoben (Attribut des hl. Lucas, weil sowohl seine Erzählung mit dem Opfer des Zacharias anhebt, als auch Christus selbst das Opfer ist); ihm gegenüber links unten der geflügelte Löwe des hl. Marcus (sein Evangelium beginnt mit dem hl. Johannes dem Täufer als der Stimme des Rufenden in der Wüste).

Den Seitenflächen derselben Platte zwischen Mensch und Löwe einer-, Adler und Ochs andererseits sind, von oben nach unten je elf, einige ungeschliffene, die meisten aber mit zu einer oberen Kante geglättete, längliche Bergkrystalle aufgelöthet, jeder in eigener Kranzeinfassung, durch kantige Spitzen oder Lilienrand umgeben. Die beiden gröfsten derselben, von 4,5 *cm* Länge, sind ungeschliffen und bilden, gegeneinander überstehend, die Mitte; einigen scheint eine buntfarbige Folie untergelegt, doch hat diese fast ganz ihre Farbe verloren. In der Mitte, als Kern des Ganzen, thront, in einer vertieften, nach oben in drei Rundbogen ausgestalteten Nische, die gleichfalls allseitig mit vergoldeten Kupferplatten bekleidet ist, die auf einer zierlich durchbrochenen Bank sitzende Maria, das Jesukind auf dem Schoofse. Beide Gestalten blicken geradeaus, den Beschauer an; die allerseligste Jungfrau hat eine Krone auf dem Haupte; ihr rechter Arm ist erhoben und die Hand ausgebreitet; das Kind erhebt segnend zwei Finger der rechten, gegen die Brust der Mutter ausgestreckten Hand und hält mit der Linken ein auf das Knie aufgestütztes, geschlossenes Buch. Da die Augen bei beiden zur Zeit sich als Vertiefungen zeigen, so ist wohl anzunehmen, dafs einst Perlen oder edle Steine diese leeren Stellen ausgefüllt haben. Maria trägt eine sehr faltenreiche Gewandung, ein Unterkleid zeigt sich am Halse, eng an denselben anschliefsend und ebenso an den Handgelenken bei den Aermeln, welche, wie das Haupt mit einem Kopftuch, noch von einem weiten Obergewand bedeckt sind. Die Füfse des Jesukindes schauen unbekleidet hervor, die Marias nur ganz wenig, aber augenscheinlich mit Sandalen angethan. Beide Gestalten sind richtig modellirt, gut in ihren Verhältnissen und ohne Verzeichnung, doch in mehr roher, derber Technik, ermangeln daher einer feineren detaillirten Ausführung. Die Gruppe trägt durchaus den Typus spätromanischer Zeit, jedoch ohne Anklang an die herannahende Gothik, und dieser Typus ist in gleicher Weise den vier Evangelistensymbolen eigen.

Die beiden Platten zu Häupten und zu Füfsen der vorbeschriebenen Mittelgruppe haben

oben zwischen sechs und unten zwischen vier bunten Edelsteinen (oben sind aufserdem zum Schmuck der kleinen Nischenbogen noch je zwei, also vier Edelsteine angebracht) zwei kreisförmige, unter sich fast gleiche Medaillons. Ein blauemaillirter vergoldeter Rand umgibt ein reliefartig ausgeschlagenes, zu einer Rundung gebogenes Mittelstück. Hier steht ein Jüngling mit Lockenkopf rittlings auf einem phantastischen Gethier, dessen wie schuppengeperlter Körper und langer Hals einen grofsen Vogel mit roth-grün-blauemaillirten angeschmiegten Flügeln darstellt, der einestheils in einen Weiberkopf, anderntheils in einen langen Schweif endigt mit ebenfalls in dreifarbiger Emaille verzierten bald breiteren, bald schmaleren Verzweigungen und Windungen. Dabei hat das Fabelwesen Raubthierkrallen. Der bartlose Reiter steht mit gespreizten Beinen, welche ebenso wie die Füfse unbekleidet sind, oberhalb des Gethiers; das rechte Bein aufserhalb berührt den Flügel, vom linken ist nur Kniestück und Fufs sichtbar. Mit beiden von sich abgestreckten Armen erfafst er, mit den Händen sie umklammernd, die fast schlangenartig auslaufenden Windungen des Unthiers, als ob er sich ihrer weiteren Einengung, die sich seinen Schultern und Kopf nähert, erwehren wollte. Er trägt eine kurze, locker anschliefsende Tunika, die am Hals weit ausgeschnitten, dort und oberhalb der Kniee am unteren Rande mit punktirtem Saum geziert ist; am oberen Medaillon läuft diese Umsäumung auch vom Hals quer über die Brust herab.[1])

Godelheim. Graf J. Asseburg.

[[1]) Diese beiden emaillirten Medaillons haben grofse Aehnlichkeit mit den zahlreichen Rundappliquen, welche die Truhe Richard's von Cornwallis im Münsterschatze zu Aachen und die Casette des hl. Ludwig in Paris verzieren. Das seichte Relief der figürlichen Darstellung und deren elegante Zeichnung, der ausgeschnittene Grund und die eigenthümliche Farbenskala des Grubenschmelzes lassen an ihrem Ursprung in Limoges um die Mitte des XIII. Jahrh. kaum einen Zweifel. Hier hatte die Emailtechnik schon ein Jahrhundert vorher zu einem fabrikartigen Betriebe sich ausgedehnt, welcher nicht nur fertige Kultgegenstände, wie Kreuze, Leuchter, Pyxiden, Schreine, Agraffen in grofser Anzahl produzirte, um sie weithin, auch in fremde Länder, für den kirchlichen Gebrauch zu versenden, sondern auch einzelne Verzierungstheile massenhaft anfertigte, mit der Bestimmung, von den Goldschmieden an ihren Arbeiten als Ornamente verwendet zu werden; und gerade auf diese und deren Durchführung wurde, zumal als diese Schmelzart ihren Höhepunkt erreichte, um bald ein plötzliches Ende zu finden, besonderer Werth gelegt. Dafs auch an dem vorliegenden Frontale die beiden Medaillons als bereits vorhandene Schmuckstücke Verwendung fanden, beweist die ganze Art seiner Verzierung, welche den Eindruck einer etwas unorganischen Zusammenstellung macht. Auch die Evangelistensymbole und selbst die Madonnenfigur scheinen ursprünglich nicht für diese Stelle bestimmt gewesen zu sein, obgleich die Anbringung einer Relieffigur, namentlich der Majestas Domini, auf der Mitte eines Buchdeckels und die Evangelistenzeichen auf dessen Ecken nicht ungewöhnlich waren. Auch der vom Verfasser bereits hervorgehobene Umstand, dafs das Lectionarium selber nicht vor dem Schlusse des XIII. Jahrh. entstanden sein dürfte, verstärkt die Vermuthung, dafs sein stilistisch entschieden älterer Deckelschmuck aus verschiedenartigen Stücken gewonnen ist, sei es, dafs sie für diesen Zweck bezogen, sei es, dafs sie von anderen Gegenständen auf diesen übertragen wurden, was das Wahrscheinlichere ist, weil die Mannigfaltigkeit der einzelnen Theile auf diese Weise ihre einfachste Erklärung findet. Endlich dürften die für diese Stelle etwas zu grofsen schwergefafsten Cabochons, welche jene Schmuckstücke umgeben, die Wahrscheinlichkeit dieser Annahme noch erhöhen.] D. H.

Das Kreuz von Nola.



Der hl. Paulinus von Nola berichtet in dem 19. Carmen (8. im natal. S. Felicis) den Raub eines in der Kirche des hl. Felix zu Nola befindlichen kostbaren Kreuzes. Der Dieb wurde durch die Hülfe des hl. Felix, wie Paulinus glaubte, gefangen und das Kreuz restituirt. Paulinus gibt eine genaue Beschreibung dieses Kreuzes (v. 448 bis 470 und 607—694). Ist schon diese Beschreibung in Folge des stilistischen Schwulstes nicht leicht verständlich, so läfst sie nach dem in den früheren Ausgaben überlieferten, vielfach verderbten und übel emendirten Texte kaum eine Rekonstruktion des Kreuzes zu. Der gelehrte und scharfsinnige neueste Herausgeber der Briefe und der Gedichte des hl. Paulinus (in dem »Corpus scriptorum ecclesiasticorum Latinorum« vol. 29 u. 30. Viennae 1894 u. 95), Wilhelm von Hartel hat nun einen Text geliefert, welcher es ermöglicht, sich von dem berühmten Nolanischen Kreuze eine genaue Vorstellung zu machen. Während die Ausgabe der Gedichte nur den Text mit den Varianten bietet, rechtfertigt Hartel in dem soeben erschienenen

6. Hefte der »Patristischen Studien« („Zu den Gedichten des hl. Paulinus von Nola" S. 67—79. Wien 1895, Tempsky) seine Textemendationen eingehend. Seine Ausführungen sind nicht blofs vom Gesichtspunkte der Texteskritik aus bedeutsam, sondern haben auch einen hervorragenden kunsthistorischen Werth. Hartel begleitet dieselben überdies noch mit einer Zeichnung, welche das Nolanische Kreuz glücklicher rekonstruirt, als dies vor ihm Rohault und Remondini gethan haben. Ich füge den Ausführungen Hartel's einige Bemerkungen hinzu.

Das Nolanische Kreuz ist in der Grundform eine crux commissa, die zugleich das Monogramm Christi repräsentirt (☧). Man könnte es auch als crux monogrammatica (s. Kraus »Encyclopädie der christl. Alterthümer« s. v. Kreuz) mit eingefügtem X in dem unteren Theile des vertikalen Balkens bezeichnen. Der hl. Paulinus beschreibt das Kreuz aber als crux commissa. Die Kombination ist singulär; eine gleiche findet sich bei Kraus nicht. Der vertikale Balken des P hat an dem oberen Ende links vom Beschauer ein Sigma, welches mit der Rundung des P verbunden ein Omega (ω) bildet. Die beiden Enden *(cornua)* des Querbalkens des Kreuzes tragen Lampen. Das untere Ende des P ladet beiderseits aus und hat in der Mitte einen Ring zum Anhängen einer Lampe. An der Kreuzung des Monogramms stehen rechts und links die Buchstaben α und ω. Endlich befindet sich am unteren Ende des P-Balkens oberhalb der Ausladung ein mit Stäbchen befestigter kostbarer Ring. Das Kreuz war, wie Paulinus wiederholt hervorhebt, von Gold und mit Edelsteinen verziert.

Das Kreuz hatte die Bestimmung eines Lampenhalters für drei Lampen, von welchen zwei auf dem Querbalken befestigt standen, während die dritte am unteren Ende des vertikalen Balkens hing — *(geminos transverso limite gestans | cantharulos, unum de calce catenula pendens | sustinet,* v. 461—63). An besonderen Festtagen *(cum fert festa dies,* v. 464) wurden diese drei Lampen angezündet. Sonst dienten Kreuz und Lampen nur zum Schmuck der Kirche *(Ad speciem tantum suspensa manebat,* v. 465). Die Kirche hatte übrigens ein reiches Beleuchtungsmaterial. An einer anderen Stelle desselben Gedichtes (v. 405—424) erwähnt er bemalte Wachskerzen und einen grofsen, in Baumform gearbeiteten Leuchter, der von der Decke herabhing. Seine Arme ragten wie die Aeste und hatten an den Enden kelchförmige Lampen.

412. *At medio in spatio fixi laquearibus altis*
pendebant per aëna cavi retinacula lychni,
qui specie arborea lentis quasi vitea virgis
brachia iactantes summoque cacumine rami
vitreolos gestant tamquam sua poma caliclos.

Eine andere kurze Erwähnung von bemalten Kerzen und von Hängelampen findet sich carm. XVIII v. 35 ff.

Aufser diesen nur an festlichen Tagen in Gebrauch kommenden Lampen erwähnt Paulinus carm. XIX v. 466, 477 eine andere:

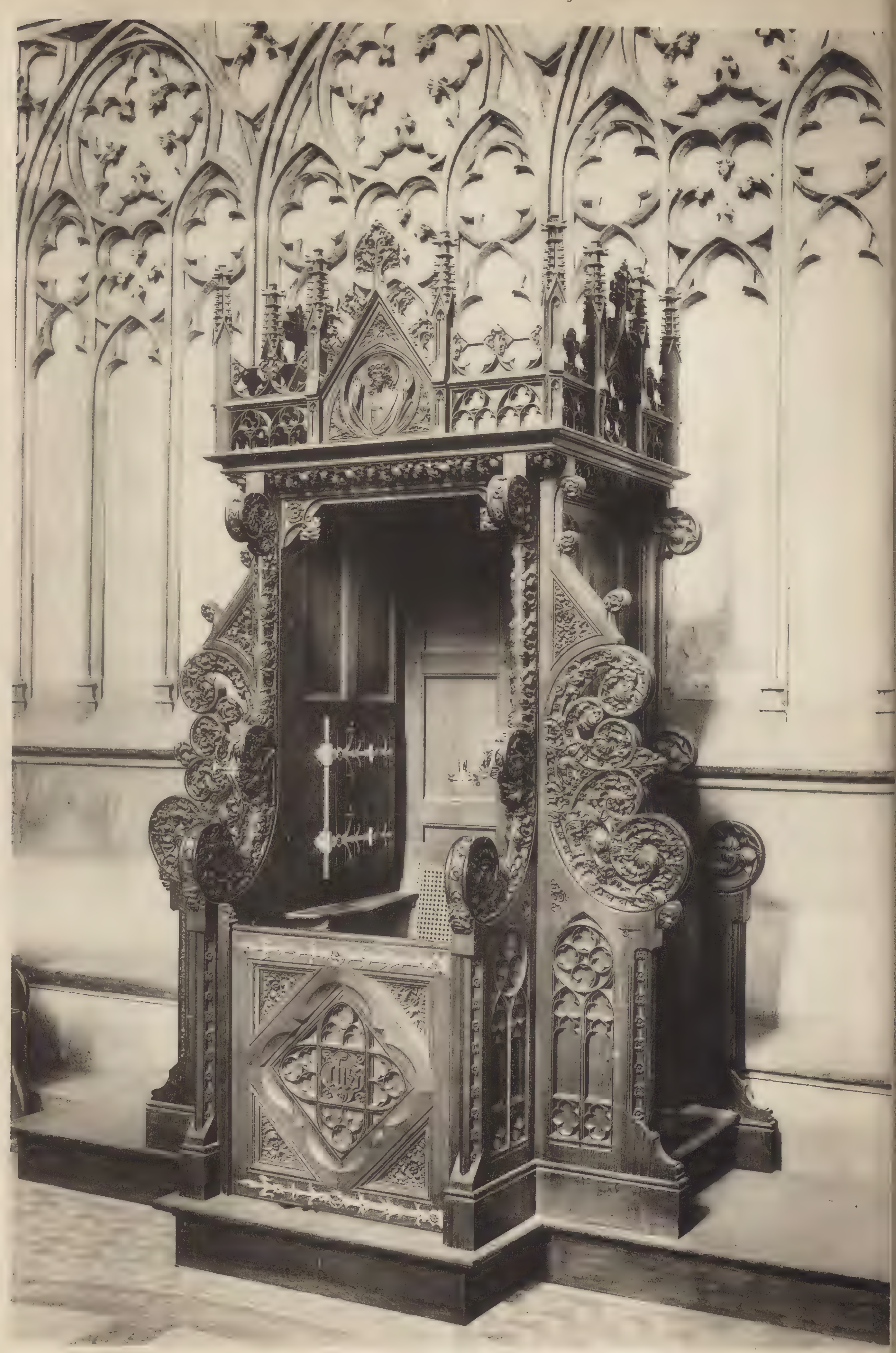
Sed paulo crucis ante decus de limite eodem
continuum scyphus est argenteus aptus ad usum.

Diese Lampe war immer im Gebrauch; der Dieb, welcher zur Ausführung seines Raubes der Dunkelheit bedurfte, löschte sie darum aus. Das konnte auch nicht auffallen, bemerkt Paulinus, denn die Lampe sei oft des Nachts, wenn das Oel aufgebraucht war, erloschen. Diese Lampe hing *de eodem limite,* wie Hartel zutreffend statt *limine* liest, d. h. von demselben Balken der Decke herab. Hartel denkt sich diesen Balken aus dem Altardache hervorkragend; ich glaube aber annehmen zu sollen, dafs es ein Balken der Deckenkonstruktion war, von welchem aus beide Gegenstände, das Kreuz und die Lampe, herabhingen. Diese Annahme wird bestätigt durch carm. XVIII v. 412, wo er von Lampen redet, die an Ketten *(aëna retinacula)* von dem hohen Deckengetäfel *(alta laquearia)* herabhingen (vgl. auch carm. XVIII v. 36). Diese Lampe sowie das Kreuz hingen hintereinander vor dem Altare, auf welchem, durch kostbare Decken verhüllt, das Ciborium sich befand (v. 662—664). Hartel will nicht entscheiden, ob die Lampe zwischen dem Altare und Kreuze oder das Kreuz zwischen dem Altare und der Lampe hing. Man wird das Letztere annehmen können, da das Kreuz (v. 664) als ein besonderer Schmuck des Altares bezeichnet wird, was der Dichter wohl nicht thun konnte, wenn es, durch die Lampe getrennt, in gröfserer Entfernung vom Altare gehangen hätte.

Der hl. Paulinus ergeht sich endlich in verschiedenen symbolischen Deutungen der Figur des Kreuzes, die aber zur gröfseren Verdeutlichung der Konstruktion nichts beitragen. Die Rekonstruktion sowie die Textemendationen Hartel's verdienen sicherlich das vollste Interesse der Archäologen und Kunsthistoriker.

Gmunden. Adolf Franz.





Zweites Muster eines neuen gothischen Beichtstuhls im Kölner Dom.





Abhandlungen.

Zweites Muster eines neuen gothischen Beichtstuhls im Kölner Dom.

Mit Lichtdruck (Tafel VI).

Neben dem im Band VII, Sp. 353 bis 358 abgebildeten und beschriebenen neuen gothischen Beichtstuhl befindet sich an der südlichen Abschlufsmauer vom Hochchor des Kölner Domes ein zweites Exemplar, welches hier ebenfalls in Lichtdruck erscheint. Auf ihn finden sämmtliche Bemerkungen ihre Anwenwendung, welche über sein Gegenstück in Bezug auf Einrichtung und Konstruktion gemacht sind. Von demselben unterscheidet ihn nur die Art der Ornamentation, welche bei diesem zweiten Muster mehr in Blattwerkschmuck besteht, während bei jenem ersten die architektonische Verzierungsweise vorwiegt. Diese durfte auf dem Parallelstück, welches gleichfalls ein des Domes würdiges, also reiches gothisches Möbel sein sollte, nicht ganz fehlen, und es erscheint als eine richtige Anordnung, dafs sie sich auf den untersten Theil und auf die Bekrönung beschränkt. Für den Unterbau bis zur Thürhöhe empfahl sich die monumental wirkende Anbringung von Mafswerkblenden, die sich auf die Thüre ausdehnen und diesem Theil den Charakter strenger Gliederung verleihen, während, was aus ihm herauswächst, in den spielenden Formen des Blattwerks sich bewegt mit den phantastischen Thiergestalten, welche es beleben und ihm einen besonderen Reiz verleihen. Einen ungewöhnlichen Reichthum dieser der Holzplastik des XIV. Jahrh. so geläufigen Verzierungsart zeigen hier die beiden langgezogenen aus schweren Planken gebildeten Voluten, welche nicht nur, wie bei dem ersten Exemplar, den Mittelkasten nach vorn abschliefsen, sondern auch, in viel stärkerer Entwickelung, die seitlichen Wangenstücke bilden. Was das alte Chorgestühl des Domes in seinen tiefgeschnittenen, meisterhaft gegliederten, lebensvollen Bekrönungen an vegetabilischem Schmuck aufweist in dem wunderbaren Rhythmus der Bewegung und mit der unerschöpflichen Mannigfaltigkeit im Einzelnen, kehrt in diesen Wangenstücken wieder, die sich beiderseits ganz in Laubkränze auflösen mit neckisch eingestreuten Maskarons, Bestien u. s. w. Aber so tief und lebendig auch alle diese Reliefbänder gestaltet sind, so überwuchernd ihr Schmuck, nirgendwo kommt die Strenge und Anmuth der Linien zu kurz, die überall mit grofser Bestimmtheit sich geltend machen, neben dem Blattwerk und zumeist durch dasselbe hindurch. Nicht unmittelbar ist dieses Blattwerk der Natur entlehnt, sondern in der Veredlung, in der Anpassung an die architektonischen Formen, also in der Stilisirung, welche die mittelalterlichen Bildhauer den Pflanzen ihrer Umgebung zu verleihen vermochten. So charakteristisch sind diese Uebertragungen durch die alten Meister in dem ihren jedesmaligen Bauformen entsprechenden Stil, dafs das frühgothische, hochgothische, spätgothische Blattwerk als solches sofort in die Augen fällt und als der gerade diesen Architekturformen angemessene Schmuck erscheint. Wem es also obliegt, solchen Schmuck zu schaffen, mag sich Rath holen bei der Natur, aber auch bei den Künstlern, die deren Pflanzengebilde, fast ohne irgend eines derselben auszuschliefsen, in den Kreis ihrer Ornamente aufgenommen und durch Umgestaltung diesem Zwecke dienstbar gemacht haben. Epheu-, Eichen-, Rüben- und Weinlaub wechseln an dem vorliegenden Beichtstuhl ab, und darauf kommt es namentlich an, das Blatt für die Stelle auszusuchen, die es schmücken soll, denn verschiedenartig sind seine bezüglichen Fähigkeiten, je nach seinen Längen- und Breitenverhältnissen, nach seiner Silhouette u. s. w. — Der Baldachin des Beichtstuhls verlangte wieder das Hervortreten der architektonischen Motive, aber auch an ihnen kommt mit Recht mehr als an seinem Partner, das dekorative Moment zur Geltung in den nur aus Blattwerk gebildeten flachen Endblumen, wie an dem den Fries abschliefsenden Kamm.

Schnütgen.

Spätgothische Skulpturen und Malereien zu Lendersdorf.

Mit 3 Abbildungen.



Der spätgothische, dem Beginn des XVI. Jahrh. angehörende Hochaltar von Lendersdorf bei Düren mufste vor etwa hundert Jahren einem neuen Aufsatz weichen, wurde aber in der neben dem Thurm befindlichen Hubertuskapelle aufgestellt. In den vierziger Jahren stürzte ein Theil der Thurmmauer ein und zertrümmerte den Altar. Die nicht ganz zerschmetterten Figuren, Gruppen und Tafelgemälde wurden auf den Speicher verbannt. Pfarrer Teller sandte im Jahre 1882 zwei Gruppen nach Aachen, wo Herr Graf die alten Farbreste und den Kreidegrund entfernte und durch den Bildhauer Lorenz Opree die fehlenden Theile ergänzen liefs. Das Ganze wurde mit neuem Kreidegrund überzogen, geschliffen, mit Bolus bearbeitet, vergoldet, polirt und hie und da mit Lasurfarben genau so übermalt, wie es ehedem gewesen war. Ein Gutachten des Pfarrers J. Schulz zu Aachen trat entschieden für die Restauration der übrigen Theile ein. Seine Vorschläge wurden angenommen. Der eben genannte Lendersdorfer Pfarrer war verstorben, aber sein am 28. Januar 1887 ernannter Nachfolger, Herr J. G. Steven, setzte alle Mittel in Bewegung und erreichte, dafs jene Reste zu zwei Seitenaltären zusammengestellt wurden. Zum einen liefs er die vorhandenen Skulpturen, zum andern die Flügelbilder verwenden.



Abb. 1. Die Abweisung Joachims.

Der erste Aufsatz hat in der Mitte ein Tabernakel und eine Nische, worin die schöne, etwa 85 *cm* hohe Figur des Erzengels Michael gestellt wurde. Auf jede Seite kamen neben das Tabernakel zwei Gruppen, über letztern, neben jener Figur, je eine Gruppe. Als Krönung des Werkes dienten drei alte Figuren. Oben thront auf einem Sockel der Weltenrichter, neben ihn knieen etwas tiefer Maria und Johannes der Täufer. Offenbar gehörten von Anfang an die vier genannten Figuren und die beiden neben dem Tabernakel untergebrachten Gruppen des Einzuges der Seligen in den Himmel und der Verdammung der Bösen in einen und denselben Schrein. Ob die übrigen vier Gruppen und die Malereien ursprünglich Bestandtheile desselben Flügelaltars waren oder einen eigenen Aufsatz bildeten, ist jetzt nicht mehr mit Sicherheit zu entscheiden. Da aber alle alten Theile derselben Zeit und derselben Schule zuzuweisen sind, dürfte eine bejahende Antwort die richtigere sein.

Wohl erinnert jene Gruppe der Seligen an das dem Meister Stephan zugeschriebene jüngste Gericht des Kölner Museums, aber alles ist in ihr, den Anforderungen einer Skulptur entsprechend, einfacher und packender geworden. Unten, am Fufse einer Treppe, haben fünf unbekleidete Personen in ihrem Grabe sich erhoben, oder es bereits verlassen. Zwei weitere steigen die Treppe hinan. Eine achte ist oben angelangt. Dort steht der hl. Petrus und reicht jedem Kommenden ein Gewand; ein Engel aber hilft es anlegen. Eine neunte Person ist bereits bekleidet und wird vom Himmelspförtner in's Paradies eingelassen. Die entsprechende Skulptur der linken Seite hat nur eine Erstehende. Dagegen werden fünf Erstandene trotz energischer Gegenwehr mit Ketten gefesselt und von drei Teufeln in die Hölle gezerrt. Die Teufelsgestalten sind vergoldet und dann mit grün-brauner Farbe lasirt. Im Hinter-

grund erhebt sich hinter der Pforte der Hölle eine Felsenlandschaft mit zwei Höhlen. In einer derselben sieht man drei Verdammte in einem Kessel, unter dem Feuer brennt, in der andern zwei auf der Folterbank liegen. Die Gruppen sind von ungewöhnlicher Kraft, etwas derb, aber voll wundersamen Lebens. Nach heutiger Anschauung stöfst die starke, naturalistische Durchführung der nackten Körper, bei denen übrigens mit grofsem Geschick der Sittsamkeit Rechnung getragen ist, aber man mufs das Können des Meisters anerkennen. Schön sind seine Gestalten sicher nicht, er hat eben Leute aus dem Volk ohne besondere Auswahl als Modelle benutzt. Vom plastischen Ebenmaafs griechischer Formen mufs man absehen, dann darf man aber zugeben, dafs dieser Bildschnitzer hier mehr Wahrheit geboten hat, als die meisten seiner Nebenbuhler.

Drei der vier übrigen, in die untern Nischen gestellten Gruppen sind anbei abgebildet. In der ersten Figur sehen wir Joachim und Anna vom Priester abgewiesen wegen ihrer Unfruchtbarkeit; in der zweiten beweist das halbe Thor des Hintergrundes, dafs es sich um die Begegnung unter der goldenen Pforte handelt. Dort ist die Trauer des alten Joachim geschildert, welcher bei seiner Gemahlin Trost und Stütze sucht, aber die Antwort erhält: „Was ist zu machen?" Eine feine Andeutung liegt darin, dafs Anna im ersten Bilde ihren Mantel schliefst, im zweiten aber, nachdem sie die Verheifsung der Fruchtbarkeit erhielt, ihn vom Schoofse herabfallen läfst.

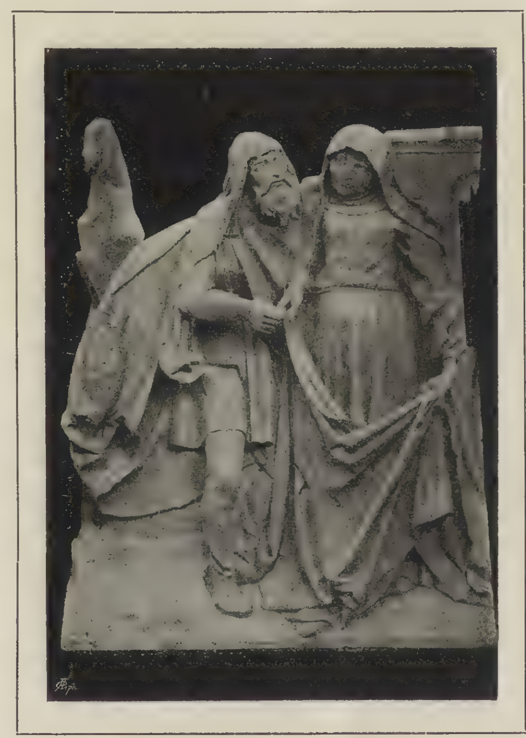


Abb. 2. Die Begegnung unter der goldenen Pforte.

Köstlich ist das dritte Bild. Magdalena hat sich zu Christi Füfsen hingeworfen, um sie zu salben, der Heiland läfst sie ruhig machen und blickt mild herab. Der Gastgeber ist verdriefslich, dafs diese „Sünderin" sich eindrängte und arbeitet voll Verlegenheit mit der Gabel an seinen Zähnen. Seine neben ihn sitzende Frau verbirgt mühsam ihren Aerger und schmollt. Ihr Nachbar folgt seiner Neugierde, lehnt sich über den Tisch und schaut zu, was denn das eingedrungene Weib beginne. Mit Recht sagt Schulz in seinem oben erwähnten Gutachten: „Ich wüfste nicht, wie man mit so einfachen Mitteln die Erzählung des Evangelisten präziser wiedergeben könnte. Dabei ist die Figur des vornübergebeugten Pharisäers mit einer bemerkenswerthen Kühnheit aus dem vollen Block herausgehauen".

Wie die beiden ersten Gruppen der Geschichte Joachims und Annas gewidmet sind, so schildert neben der dritten Szene auch die vierte ein auf Magdalena bezügliches Ereignifs. Wie viel ist in ihr wiederum mit den einfachsten Mitteln gesagt. Dafs die Szene im Garten vor sich geht, zeigt ein Baum und eine hinter der Gruppe angebrachte Gartenthüre. Der Herr ist nur mit einem grofsen, über die Schultern geworfenen, vorne um den Leib geschlagenen Tuch bekleidet und so als Erstandener gekennzeichnet. In der Linken hält er eine Schaufel, die Rechte erhebt er. Vor Magdalena steht auf ihrem, in weiten Falten den Boden bedeckenden Mantel ein Salbgefäfs. Voll Staunen hat sie die Hände zusammengeschlagen, voll Ehrfurcht sank sie in die Kniee, jetzt erhebt sie voll begeisternder Liebe Haupt und Blick zum Meister.

Im zweiten Altaraufsatz ist neben einer neuen in einer Nische aufgestellten Figur rechts und links je ein Flügel mit vier bemalten Tafeln befestigt worden. Die einzelnen Abtheilungen schildern: 1. die Heimsuchung, 2. die Beschneidung, 3. die Anbetung der Könige, 4. die Opferung im Tempel, 5. die

Flucht, 6. die Beweinung der hl. Leiche Christi, 7. den Tod Mariens, 8. ihre Verherrlichung im Himmel. Offenbar fehlen mehrere Bilder oder Gruppen zur Vervollständigung des Cyklus. Angeblich sollen die Tafeln auch auf der Rückseite bemalt sein. Vielleicht hat die einstürzende Mauer sie so verdorben, dafs eine Restauration sich nicht lohnte. Selbst die erhaltene Seite ist durch Uebermalung ziemlich stark mitgenommen. Alle Gemälde und Skulpturen sind zweifelsohne von zwei Meistern derselben westfälischen Lokalschule hergestellt. Das ist auffallend, aber doch leicht erklärlich, da ja die Gegend rings um Lendersdorf überreich ist an Altären, die um dieselbe Zeit aus Antwerpen kamen. Antwerpen aber lag weit ferner und jenseits der Grenzen der Kölner Diözese, während ein grofser Theil Westfalens zu ihr gehörte.

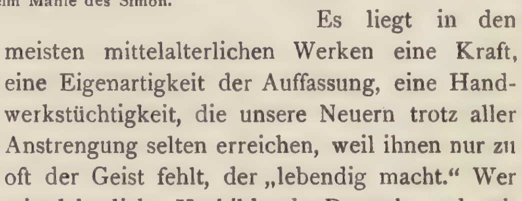


Abb. 3. Magdalena beim Mahle des Simon.

Die Typen sind durchaus westfälisch. Charakteristisch sind bei vielen Gestalten ein kräftiger Kopf mit starken Backenknochen, eine niedrige Stirne und eine kleine stumpfe Nase. Mehrere Schädel sind oben auffallend flach; die Gestalten weisen hin auf einen kleinern Ort und sind oft etwas bäurisch. Die im Hintergrunde der Gemälde erscheinenden Kirchen und Thürme sind westfälischer Art, die Ziegel der Dächer roth. Sowohl in den Gemälden als in den Skulpturen sind auffallende, fliegende Gewandzipfel nicht selten. Ein Einflufs flämischer Bilder ist verhältnifsmäfsig wenig zu entdecken. Die Kompositionen der Anbetung der Könige und der nur fünf Figuren (die hl. Leiche, die drei Marien und Johannes) enthaltende Beweinung sind stark zusammengedrängt, weil die Breite der Tafeln im Verhältnifs zur Höhe gering ist.

Eigenartig ist das letzte Bild. Maria sitzt mit gefalteten Händen neben Christus auf einer Bank in einem mit drei Seiten zurücktretenden Erker. Die hintere Seite ist mit einem reich gemusterten Teppich behängt, vor dem hinter der Bank, zwischen Christus und Maria, ein Engel steht. Er kreuzt die Hände über der Brust, trägt eine Albe, eine Chorkappe und auf dem Haupte einen hohen, mitraartigen Federbusch. Die beiden andern Seiten dieses Erkers haben grofse Fensteröffnungen, durch die Engel hineinschauen. Neben Maria erscheint dort ein Engel, hinter Christus zwei.

Aufrichtige Anerkennung verdient es, dafs diese alten Reste nicht verkauft, sondern erneuert und zum Schmuck der Kirche verwendet worden sind. Hätte man sie, selbst zu annehmbaren Preisen, weggegeben und den Erlös zu einem neuen Altar verwendet, so würde man heute, bereits nach zwölf Jahren, das neue Werk schwerlich günstiger beurtheilen als viele andere Arbeiten jener Zeit. Jetzt freut man sich der alten Kunstwerke und auch die folgenden Geschlechter werden sie achten.



Es liegt in den meisten mittelalterlichen Werken eine Kraft, eine Eigenartigkeit der Auffassung, eine Handwerkstüchtigkeit, die unsere Neuern trotz aller Anstrengung selten erreichen, weil ihnen nur zu oft der Geist fehlt, der „lebendig macht." Wer mittelalterliche Vorbilder in Demuth und mit Fleifs studirt, wird immer mehr lernen, von innen heraus zu schaffen und in echt kirchlichem Geist, voll Glaube und künstlerischer Begeisterung dem tiefern Bedürfnifs des christlichen Volkes entgegenzukommen.

Exaeten. Steph. Beissel S. J.

Ueber alte und neue Mosaiktechnik.



ie Tradition der alten Mosaiktechnik war in Venedig fast ganz erloschen, als Salviati den Versuch machte, dieselbe wieder zu beleben. Da er selbst kein Künstler war, holte er zwei Mosaizisten aus der vatikanischen Mosaikfabrik in Rom nach Venedig herüber und liefs durch diese beiden ein Atelier einrichten. Er selbst verstand sowohl in seinem Vaterlande als aufserhalb desselben weite Kreise für seine Unternehmung zu interessiren und durch die ihm zufliefsenden Aufträge wuchs die Zahl der in seiner Werkstätte beschäftigten Mosaizisten.

Im Jahre 1870 veranlafste der Präfekt Torelli, ein für die musivische Kunst sehr begeisterter Mann, die italienische Regierung, die Mittel zu bewilligen, um die Mosaiken des Domes von Torcello, welche herunterzufallen drohten, wieder herzustellen. Die Arbeiten wurden begonnen unter der Leitung des Ingenieurs von St. Marco, Meduna, und die Ausführung wurde dem Atelier Salviati anvertraut. Es bestand damals noch eine grofse Unklarheit über die musivische Kunst und besonders über die Art und Weise, wie am besten alte Mosaiken wieder hergestellt werden sollten. Unter den Lehrlingen Salviati's befand sich ein junger Mann, Namens Antonio Gobbo, welcher damals 15 Jahre alt war und täglich 1 Lira verdiente, jetzt sich zu einem der besten Mosaizisten Venedigs entwickelt hat und unter anderen Arbeiten die Entwürfe des Professors L. Seitz für das Grabmal Pius IX. in der Basilika St. Lorenzo vor den Mauern Roms ausführte (vergl. »Zeitschr. für christl. Kunst« Bd. V, Sp. 71) wie auch den Fufsboden in der Gnadenkapelle in Kevelaer. Derselbe erzählte mir über den Verlauf der Wiederherstellungsarbeiten und über die bei demselben gemachten Beobachtungen Folgendes.

Für jene Arbeiten in Torcello bestimmte Salviati zwei Mosaizisten aus Venedig und auch der junge Antonio Gobbo wurde diesen beigeordnet, hülfreiche Hand zu leisten. Da man die heutige sorgfältige Art der Wiederherstellung nicht kannte, durch welche sämmtliche alte Würfel in ihrer Lage erhalten bleiben, so ging man in einer so rücksichtslosen Weise bei diesen Arbeiten vor, dafs man es nur mit Bedauern erzählen kann. Die Art wie Salviati diese alten Mosaiken restaurirte, war folgende: Man legte Pauspapier auf jene lose haftenden Stellen und zeichnete den Fugenlauf der verschiedenen Farbenwürfel durch. Dann übertrug man die umgewendete Zeichnung in der Ansicht der Rückseite auf kräftiges Papier, zeichnete alles sorgfältig nach, hob von den einzelnen Smaltestiften je einige Farbenproben aus dem locker gewordenen Mosaik, numerirte die Farben, wie sie in grofsen Reihen lagen, und begnügte sich mit dieser Kopie von zweifelhaftem Werthe, um auf solcher Grundlage das Original ganz von Neuem im Atelier zu Venedig anzufertigen. Vorher nahm man aber nach Fertigstellung jener Zeichnung den Hammer und schlug den ganzen lose hängenden Theil der alten ehrwürdigen Mosaik herunter. Die Stücke stürzten zu Boden und mit dem alten Kalkschutt wurden auch die alten Smalten zusammen gerafft und in den nahen Kanal geworfen. So hatte Salviati verordnet. Nur die interessantesten Köpfe, ungefähr zehn an der Zahl, wurden durch die Mosaizisten aus eigenem Interesse an der alten Arbeit gerettet. Man beklebte die Fläche, soweit sie erhalten werden sollte, zuerst mit Papier und dann mit Leinen. Nachdem beides hart getrocknet war, begann man vorsichtig am Rande die obere Mosaikschicht vom Mörtel der Wand zu lösen, bis allmählich das ganze beklebte Stück abgehoben werden konnte. Die jetzt sichtbare Rückseite der Würfel wurde von allem Mörtel gereinigt; es blieb aber jeder Mosaikstift auf seiner Stelle, da er mit der vorderen Seite fest auf dem Papier aufklebte Dann bereitete man eine neue Mörtelschicht, welche durch einen Rahmen von Eisen zusammengehalten wurde und drückte die Mosaikstifte in dieselbe ein, indem man auf der aufgeklebten Leinenfläche leise mit einem hölzernen Hammer auf ein aufgelegtes gerades Brett klopfte. Letzteres geschah im Atelier Salviati's in Venedig, von wo diese geretteten Theile später in das Museum nach Torcello zurückgebracht, während Kopien an die Stelle der alten Originale an der Wand angebracht wurden. Vermittelst dieses Beklebens restaurirt man heute solche Mosaiken, deren loser Zusammenhang mit der Wand ein Herunterstürzen befürchten läfst, und bringt das gesammte alte Material wieder an seine ursprüngliche Stelle. Welchen Schaden bei dem neuen Legen man

gewöhnlich trotz aller übrigen Sorgfalt anrichtet, wird später erwähnt werden.

Wenn es ein arger Vandalismus war und ein beklagenswertherVerlust, eines grofsen Theils der alten Mosaiken sich zu berauben, so war es andererseits eine interessante Gelegenheit, die Art der Alten in der Ausführung der Mosaik bis auf den Grund genau kennen zu lernen.

Es fanden sich die rohen Ziegelwände mit dem Spitzhammer angehauen und über der gerauhten Fläche war ein Mörtel von 5 *cm* Stärke aufgetragen. Dieser ergab in der Untersuchung als Bestandtheile Calce di cogolociottolo del Piave und Caolino, aufserdem kleine Stücke Glas und klein geschnittenes gelbes Stroh. Die Oberfläche war mit dem Reibbrett sehr gerade abgerieben und zeigte die Gegenstände und Figuren der Mosaik mit dem Pinsel in einer rothbraunen Farbe wie gebrannte Terra di Siena aufgemalt. Auf solch' einer sorgfältig ausgeführten Unterlage begann der Mosaizist, wahrscheinlich nach einer kleinen farbigen Skizze, die Ausführung auf der Wand folgendermafsen: Er hatte auf dem Gerüst seine Smalten, den Meifsel im Block und den Hammer, um die einzelnen schon vorbereiteten Würfel in die genauere Form zu schlagen, wie die Zeichnung es erheischte. Der erforderliche Mörtel war aus dem oben genannten Material zusammengesetzt, aber ohne Glas- und Strohbeimengung und wurde von dem Mosaizisten jeden Tag in einem kleinen Theil der Zeichnung z. B. auf einer Stirn innerhalb der Grenzen des Haares und der Augenbrauen aufgetragen, in der Stärke von $1^1/_2$ *cm* bis 2 *cm.* Nachdem auf diesem so bereiteten kleinen Stücke frischen Mörtels der Gang der Fugenführung leicht eingedrückt war, begann der Mosaizist die verschiedenen Farbenstifte seiner Smaltenskala einzusetzen. Die Gröfse der einzelnen Smaltenwürfel mafs auf der Oberfläche bei den unteren Wandtheilen in den Köpfen 2 *qmm.* In den höher gelegenen Theilen der Wand und bei den gröfseren Figuren waren auch die Würfel um das doppelte gröfser. Die Tiefe der Stifte, mit der sie theilweise im Mörtel haften, war nicht mehr wie 3 *mm* in den Fleischtheilen und 4 *mm* in den Gewändern. Nur allein die äufseren Konturen, theils schwarz, theils roth, waren bedeutend tiefer nämlich 6 *mm* und gaben so bei der Arbeit den Halt für die kleine Fläche, die man täglich vollendete.

In Bezug auf das Material der alten Arbeiten ist zu bemerken, dafs die alte Smalte sich von der heutigen glasartig-glänzenden vortheilhaft unterscheidet durch eine mehr matte Oberfläche. Die Mosaiken waren mit wenigen Farben und einer beschränkten Zahl von Schattirungen ausgeführt und manche Töne aus Marmor hinzugenommen und mit der Smalte abwechselnd gebraucht. Die Köpfe bestanden mit allen Abschattirungen im Lichte aus Marmor und waren aus Bianco Cogolo hergestellt, einem Crême-weifs, und gingen über in ein feines Rosa. Den Schatten des Fleischtons bildete man aus Smalte von sehr kühler Nuance und es wurden nur drei Abschattirungen dazu verwendet. An den äufseren schwarzen Kontur reihte sich ein kaffeebrauner Ton, auf welchen dann zwei Reihen eines dunkleren und helleren graugrünen Schattentons folgten. Dort, wo der Uebergang in den marmornen Fleischton begann, waren die Würfel des letzten Smaltetons abwechselnd gesetzt mit dem Fleischtone des Marmors und so durch diese wechselnde Reihung ein feiner Uebergang zwischen den zwei Tönen erzielt.

Die Gewänder waren nur aus fünf Farben zusammengesetzt: weifs, blau, grün, roth und violett und eine jede dieser Farben in verschiedenen Abschattirungen. Aufserdem führte man Gewänder aus, deren Lichter aus Goldsmalten und deren Schatten aus den angeführten Farben gebildet waren. Sollte ein Gewand als ganz golden erscheinen, so war aufser den goldenen Lichtern der Lokalton aus gelbem Marmor hergestellt und in den Schatten jenes Kaffeebraun der Smalte gebraucht. Das Terrain war auf grünem Grunde in drei Abschattirungen mit vielen Blumen geschmückt und einzelne Goldlinien erhellten besonders hervorzuhebende Formen. Der Goldgrund war keineswegs ausgeführt, wie man ihn heute herstellt. Die einzelnen Smalteplatten waren aus einem sehr feinen strohgelben durchsichtigen Glas genommen, welches in der Dicke wechselte zwischen 6 bis 8 *mm.* Das aus dem besten Gold der Zechinen mit sehr wenig Legirung geschlagene dünne Goldblättchen war auf das heifse Glas gelegt und mit einer $^1/_2$ *mm* starken Glashaut überzogen. Der gelbe Ton der Glasunterlage unterstützte die prächtige Goldwirkung. — Soweit Antonio Gobbo über die Mosaiken in Torcello und über deren Erneuerung.

Die Oberfläche einer solchen alten Mosaik ist nicht ganz eben und glatt, sondern rauh, wie der Würfel unter dem Schlag des Hammers sich spaltet; es erscheinen die Stifte belassen zu sein, wie die Hand des Künstlers sie hinsetze, ohne dafs durch Klopfen mit Brett und Holzhammer eine ebene Fläche erstrebt wurde. Zwischen jedem Würfel klafft die Fuge bald enger bald weiter und man kann ziemlich tief hineinsehen. Der Mörtel liegt weit zurück und tritt nirgendwo an die Oberfläche. Besonders im Goldgrund, dessen Stifte durchgehends nicht über 5 *qmm* Stärke haben, ist dies für die musivische Erscheinung von gröfster Bedeutung. So ein alter Goldgrund funkelt und blitzt, wie tausend Thautröpflein im Grase, wenn die Morgensonne darauf scheint, die Fugen kommen auf grofse Entfernung noch zur Geltung als dunkle Linien, welche das Gold durchfurchen und wie mit einem feinen unregelmäfsigen Netz durchziehen. Durch den Druck der Hand sind einzelne Stifte mehr nach der einen oder anderen Seite geneigt und spiegeln so in verschiedenster Weise das Licht wieder. Niemals ist die ganze Fläche gleichmäfsig goldglänzend, sondern es liegt ein entzückender Reiz des Tons in diesem glitzernden Schein. Die Würfel sind alle ungleich, nie ganz rechteckig, ihre Seiten nie ganz gerade und die Fugenführung ist niemals so starr, als wären sie nach dem Richtscheid gesetzt, sondern die Fugen folgen entweder der Form oder sind in einem angenehmen wechselnden Spiel von Linien geführt, welche die feinfühlende Künstlerhand so angenehm empfinden lassen. Aufserdem ist an manchen Stiften die obere Glashaut mit der Vergoldung abgesprungen und solche Stellen wirken dunkel und vermehren die Unterbrechung des Goldtons.

Der moderne Goldgrund ist meistens aus Würfeln von 1 *qcm* und darüber gebildet; die einzelnen Stifte sind mit einer maschinellen Genauigkeit ganz gerade an den vier Seiten alle gleich grofs geschnitten und werden eng aneinanderschliefsend in schnurgeraden Linien gelegt, so dafs die Gefühllosigkeit dieser Fabrikerzeugnisse abstöfst. Weiter hat diese Genauigkeit zur Folge, dafs auf geringe Distanz der ganze Goldgrund seinen musivischen Charakter verliert und aussieht, als wenn er aus einem glattgehämmerten Goldblech geschlagen wäre. Die farbigen Figuren stehen hart, ohne jede Bindung darauf, als wenn sie mit der Scheere ausgeschnitten und aufgeklebt wären. In den alten Mosaiken hingegen hat man durch die dunklen offenen Fugen schon eine gewisse Bindung erreicht und aufserdem durch helle Lichter in den Figuren und durch Anwendung von kleinen Goldlichtern auf den Säumen und sonstigen Zierrathen eine Verbindung voll harmonischer Schönheit geschaffen.

Auch in den farbigen Theilen tritt überall die offene Fuge in die Erscheinung und trägt zur gesättigteren dunkleren Wirkung der Töne bei, wie auch die rauhe Oberfläche dem Ton ein Spiel von Lichtstärken giebt, was eine Aehnlichkeit hat mit der Oberfläche eines mit der Hand geschorenen Orientteppichs, der durch seine geringe Ungleichheit der einzelnen Knoten und die Lage der Fäden dem Lichte Gelegenheit gibt, sich überall zu fangen. Die Glätte der modernen Mosaik, welche glatt geschliffen eine spiegelblanke Oberfläche bildet, gibt den Farben die Härte des Tons wie bei einem lackirten Theebrett und macht durch seinen gesteigerten Glanz, der auf grofsen Flächen blendend spiegelt, eine den monumentalen Eindruck störende Wirkung. Die offene Fuge hat den weiteren Vortheil, dafs sie zu allen Tönen indifferent dunkel wirkt und dadurch den Ton der Farben und des Goldes milder, voller, gesättigter erscheinen läfst.

Die moderne Mosaik läfst meistens die Fuge ganz gefüllt werden vom Bindemittel, sei es ein Mörtel aus Kalk und gestofsenem Marmor oder Ziegel wie bei den alten, in weifsem oder röthlich-grauem Ton, sei es Cement von gelbgrauer Farbe oder eine andere Mischung. Wenn diese Bindemittel ungefärbt an der Oberfläche der Mosaik mit den Farben zusammentreffen, so tritt durch die Strahlenbrechung ein Mischungsverhältnifs ein, und eine grofse Veränderung der Farbenerscheinung ist damit unausbleiblich verbunden. Einen betrübenden Beleg dafür bilden neuere Restaurationen alter Mosaiken. Aus vielen sei hier eine erwähnt. In der Grabkirche der Kaiserin Galla Placidia in Ravenna schmückt die Wölbung gleich am Eingang ein herrliches Ornament in Gold, Grün und wenig Weifs auf dunkelblauem Grunde. Ein grofser Theil dieser restaurationsbedürftigen Mosaik ist abgehoben und von Neuem in einen hellen Mörtel eingesetzt worden. In den Fugen tritt auf der ganzen restaurirten

Fläche dieses helle Bindemittel als weifse schmale Linie zwischen die dunkelblauen Würfel und nimmt ihnen die Tiefe. Vergleicht man die alte noch ursprüngliche Mosaik in ihrem nächtig dunklen, sammetweichen Ton mit den restaurirten Theilen und betrachtet diese, wie mit Mehlthau bestreute, ergraute Fläche, so erscheint es unbegreiflich, warum der Mosaizist solch' schlechten Eindruck nicht entfernte durch Ausbeizen des Kalkes mit Salzsäure, wenn er von vornherein das Offenhalten der Fuge nicht in der Gewalt hatte oder dessen Wichtigkeit nicht erkannte.

Aber nicht nur in so einem dunklen Blau ist der Ton der Fuge auffallend und störend; auch selbst dann, wenn man das Weifs des Kalkes leicht gebrochen hat und derselbe zwischen Gold oder hellen Tönen auftritt, ist stets eine Einwirkung wahrzunehmen, welche die Farben fahl erscheinen läfst. Mufs oder will man die Fuge füllen, wie solches beim Fufsboden nöthig sein wird, so bleibt kein anderes Mittel als der Fuge dann eine Farbe von Umbra zu geben, welche als neutrale Dunkelheit der offenen Fuge am meisten gleicht. Dann gibt die Fuge, kräftig betont, den Charakter musivischen Gefüges, wie im Glasfenster das Blei in der Verglasung erkennen läfst, ob der Verfertiger des Werkes die Vortheile und die Schönheit seiner Technik verstanden hat.

Wenn man sich im Mosaik an der Fugenerscheinung herumdrückt, sei es, dafs man die Würfel dicht schliefsend fest zusammenfügt oder die offene Fuge so färbt, dafs sie möglichst mit den umgebenden Farben zusammenfliefst, so verräth man dadurch, dafs man das künstlerische Moment der Fugenführung nicht zu würdigen versteht und beraubt sich eines Mittels, welches der monumentalen Mosaik geradezu unentbehrlich ist.

Auch für die Haltbarkeit dieser Arbeiten ist es von gröfster Bedeutung, dafs ein hinreichendes Quantum Bindemittel zwischen die einzelnen Würfel tritt. Defswegen sind manche Mosaikstifte so zugehauen, dafs sie an der Oberfläche gröfser sind und nach der im Mörtel steckenden Fläche sich verjüngen. Wo dies nicht der Fall ist, bietet der die Fuge bildende Zwischenraum von Stift zu Stift dem zusammenhaltenden Bindemittel hinreichenden Raum einzudringen.

Die alten Mosaiken verdanken neben der künstlerischen Wirkung der Fuge auch dem Umstande, dafs in demselben Werke dieselbe Würfelgröfse als durchgehendes Normalmaafs angewandt wurde, ihr einheitliches Gepräge aber, ohne dafs den durch den Hammerschlag entstandenen Unregelmäfsigkeiten der einzelnen Stifte Gewalt angethan wurde, so dafs dem künstlerischen Bedürfnifs nach Ausdruck der Form innerhalb dieser Grenzen der weiteste Spielraum blieb.

Wie in der Teppichknüpferei der Knoten in gleicher Stärke durch den ganzen Teppich geht und die Knotenfeinheit mit der Feinheit der auszuführenden Formen auf's Engste zusammenhängt, auch die Art der Form für die Knotenstärke passend erfunden und gezeichnet werden mufs und durchaus eine grobe Technik, eine grobe Form erfordert, so unterlag auch die alte Mosaik einer ebensolchen Gesetzmäfsigkeit trotz aller künstlerischen Freiheit und Beweglichkeit, welche sie vor der Weberei voraus hat.

Die moderne Mosaik wandelt zwei extreme Bahnen, die es vom alten wesentlich unterscheiden. Die eine ist die der gröfsten fabrikalen Regelmäfsigkeit. Man schneidet den Marmor und die Smalte mittels Maschinen so regelmäfsig, dafs alle Würfel genau quadratisch, alle gleich grofs und alle vier Seiten tadellos glatt werden, oder man brennt Mosaikwürfel aus Thon und prefst alle in dieselbe Form. Die Kunst des Schneidens des Mosaikmaterials, die feinfühlende Hand des Künstlers ist durch die Maschine vertrieben und die Brutalität unseres maschinellen Jahrhunderts rühmt sich bei diesem Auspeitschen der Kunst des Fortschrittes und der Errungenschaft einer starren Regelmäfsigkeit, der die Seele fehlt. Theilweise ist man von dieser Verirrung wieder abgekommen und bemüht sich, in andere Bahnen einzulenken; aber es kann nicht genug betont werden, dafs im Hammerschlag des geschickten Mosaizisten die Kunst der alten Mosaik liegt und dafs, wer heute als Mosaizist etwas leisten will, zunächst sich üben mufs, den Hammer als ein sicher geführtes Werkzeug zu beherrschen und dafs aus dem künstlerischen Formenverständnifs ein jeder Schlag hervorgehen mufs.

Die zweite moderne Art wird in Italien besonders angewendet bei der Wiedergabe von Oelgemälden. Man hat bei dieser Art nicht mehr die Absicht, die Technik der Mosaik

in irgend welcher Weise zur Geltung kommen zu lassen, sondern das vorgesteckte Ziel ist, den Beschauer glauben zu machen, er stehe vor einem Gemälde. Erst bei genauerer Untersuchung findet er das Material heraus und bewundert die dem Künstler gelungene Täuschung. Die Smaltenstücke sind hierbei nicht mehr nach einem angenommenen Gröfsenmaafs eckig geschlagen. Der Mosaizist folgt nur noch der Pinselführung des Malers. Wo dieser einen gröfseren Zug derselben Farbe hinsetzte, schneidet der Mosaizist ein gröfseres Stück derselben Farbe und Form, und so Zug um Zug folgend fügt er bald grofse, bald kleine, bald längliche, bald runde oder ovale Stücke aneinander, welche zuerst mit dem Hammer geschlagen, dann auf dem Schleifstein so sorgfältig fugendicht geschliffen werden, dafs alle nur eine Fläche aus einem Stücke zu bilden scheinen.

Wenn alle Stücke zusammengesetzt sind, wird auch die Oberfläche sorgfältig geschliffen und möglichst jede Spur der Technik verwischt. So ein Werk ist äufserst mühsam, schreitet täglich sehr langsam vorwärts und indem es Jahre dauert, kostet es grofsartige Summen. Die in den Köpfen der Menge festgesetzte Meinung von der unübertrefflichen Vollendung und Schönheit dieser modernen Art und Weise hat die Kenntnifs der alten Technik ganz in Vergessenheit gedrängt, ja vielfach ihren Werth ganz verkennen lassen. Unser Jahrhundert der Surrogate findet es bewunderungswürdiger, wenn eine so ehrwürdige uralte Technik ihres ernsten Gewandes entkleidet, ihres eigensten Wesens beraubt, ihren Charakter verleugnend auch unter die Nachahmungen geht, und nennt das den Fortschritt, welchen die Mosaik in diesen Zeiten gemacht hat. Diese Anschauung, welche die höchste Leistung der Mosaik in einer sklavischen Nachäffung der Pinselführung findet, ist bei Künstlern und Laien das gröfste Hindernifs, dafs auch heute wieder Mosaiken wirklich monumentalen Charakters als grofsartiger Wandschmuck in der Technik und mit den Vorzügen der alten Kunst entstehen.[1])

[1]) [Vielleicht ist hier die Bemerkung nicht ganz überflüssig, dafs eine Art von „Plattenmosaik", schon von den Arabern gepflegt, von der Mitte des XVI. Jahrh. an in Florenz derart in Uebung kam, dass sie bis heute den Namen der florentinischen Mosaik führt. D. H.]

Hier sei noch besonders erklärt, dafs auch die alte römische Mosaiktechnik grofse Unterschiede in Betreff der feinen Ausführung der Mosaik kannte. Sie wendet Würfel an von 1 bis 2 *cm* und geht in der Feinheit der Stifte bis auf einen Millimeter herunter. Aber selbst in der feinsten Taubenmosaik auf dem Kapitol und in andern ähnlichen Arbeiten ist die Zartheit der Tonübergänge nicht durch ein Verlassen des Systems erzielt, sondern nur durch das kleinste Maafs der einzelnen Stifte, welche bis zu einem Millimeter Feinheit in unzähligen höchst geschmackvoll gewählten Farbenabstufungen in eckiger Form nebeneinander gesetzt sind. Die Technik hat ein fest geregeltes aus ihrer Art entstandenes System, von dem sie nicht abläfst, auch dann nicht, wenn sie in der Erscheinung mit der Ausführung der Malerei wetteifert; sie bleibt durchaus Mosaik und will nichts anderes sein, als eine besondere Feinheit ihrer eigensten Art.

Die Ausführung der monumentalen Mosaik geschah in alter Zeit an Ort und Stelle, nachdem das nöthige Material herbeigeschafft war, wie oben bei den Arbeiten in Torcello gesagt ward. Die Ausführung von heute ist eine andere. Das Material anlangend, wird auch heute der etwa zu verwendende Marmor in Tafeln von $1/2$ bis 1 *cm* Stärke zersägt, wie er aus den Marmorbrüchen kommt. Für einzelne feinere Töne, welche nicht im Handel zu finden sind, könnte man, nach dem Beispiele der Alten, wie Antonio Gobbo für den Fufsboden der Gnadenkapelle in Kevelaer gethan, die Gerölle der Flüsse durchsuchen, geeignete farbige Steinsorten sammeln und diese kleineren Steine ebenfalls in Platten sägen lassen, welche dann wie der Marmor mit dem meifselartig geformten Mosaikhammer auf einem in einen Holzblock eingespannten Meifsel in die gewünschten Würfelstärken zu zerschlagen wären. Die in runden platten Kuchen gegossenen Smalten, undurchsichtige und halbdurchsichtige Glasflüsse, den Glasperlen im Material gleich, haben durchgehends eine Dicke von 1 *cm* und einen Durchmesser von 20 bis 25 *cm*. Sie werden ebenfalls mit dem Hammer in kleinere Würfel zerschlagen. Es ist die Farbennuancirung heute eine unbegrenzt grofse geworden; man hat ein feuriges Lackroth und viele andere Töne mit Hülfe der neueren Chemie herstellen gelernt, aber dieser Ueberflufs des Materials, bei dessen

Fabrikation schon zumeist die Anknüpfung an die harmonischen Eigenschaften der alten Töne fehlt, bringt die Gefahr mit sich, in geschmacklose Farbenzusammenstellungen zu gerathen, wie wir ein Gleiches in Betreff der Töne für die heutige Glasmalerei durchgemacht haben. Also strenge Auswahl und Vergleich mit der alten Kunst thut hier noth, doch ist es zweifellos möglich, bis auf einige selten gewordene Marmorarten, deren römische Fundorte, meistens in Afrika, verloren gegangen sind, ein Material auch heute zu beschaffen, welches dem alten gleicht.

Die Unterschiede des Schneidens der Würfel mit Hammer und Maschine ist schon oben erklärt worden. Bei den alten Mosaiken gleicht kein Stift dem andern, keiner ist genau quadratisch, mannigfaltig, wie die Blätter eines Baumes und doch gleicher Art, sind sie aneinandergereiht und bilden selbst im einfachsten Hintergrund ein dem Auge gefälliges Bild. In diesem Schneiden des Materials wird im modernen Mosaik viel zu viel gefehlt durch eine vielleicht gut gemeinte, aber sehr übel angebrachte Regelmäfsigkeit.

Bevor der Mosaizist nach der erfolgten Zubereitung des Materials die eigentliche Arbeit beginnt, bedarf er einer gemalten Vorlage, welche den darzustellenden Gegenstand in der natürlichen Gröfse des auszuführenden Bildes ihm vor Augen stellt. Von den Eigenschaften dieser Vorlage hängt alles Gelingen ab; die Eigenthümlichkeiten, welche der Maler hineinlegte, wird auch der Mosaizist zu machen gezwungen sein. Nach einem modern gehaltenen Oelbild wird eine moderne Mosaik herauskommen, und nur wenn in der gemalten Vorlage alle Eigenschaften der alten Mosaik klar und deutlich angegeben sind, wenn die Formen mit dem Fugenlauf und der kräftigen Betonung der Züge gezeichnet und die Farben in den Gegensätzen richtig gewählt sind, hat man eine gleiche Wirkung in der Ausführung der Mosaik zu erwarten. Man sollte defshalb niemals versäumen, bevor man die gemalte Vorlage dem Mosaizisten zur Ausführung übersendet, zuerst diese in natürlicher Gröfse in Farben ausgeführten Vorlagen an Ort und Stelle am Gebäude selbst zu befestigen und zu sehen, wie auf die Entfernung, bei den Lichtverhältnissen und der Umgebung das geplante Werk in die Erscheinung tritt. Allein auf solche Weise kann man nach etwa nöthig befundener Verbesserung der Vorlage, nachdem diese in eine befriedigende Wirkung gebracht ist, sicher sein, dafs auch die musivische Arbeit, von kundiger Hand ausgeführt, einen gleichen künstlerischen Eindruck hervorbringen wird.

Eine Unterlassung dieser Vorsicht verdient scharfen Tadel, da es sich um die Ausführung einer Jahrhunderte dauernden Arbeit handelt, die bei solcher Haltbarkeit auch die Reife und Vollendung der künstlerischen Durchgeistigung haben mufs, um solcher Dauer werth zu sein. Ist der Mosaizist im Besitz dieser Vorlage, so beginnt er die Ausführung auf Papier in seinem Atelier. Die Zeichnung wird durchgepaust und in kleinere Theile zerlegt, wie solche, den Formen folgend, am besten sich bearbeiten und später zusammensetzen lassen. Gewöhnlich paust man die Zeichnung umgekehrt auf ein zähes Papier, zeichnet den Fugenlauf in der angenommenen Breite der Würfel auf und schattirt mit einigen leichten, bestimmt abgegrenzten Tuschtönen der gröfseren Uebersichtlichkeit wegen die Formen. Diese auf einem schräg liegenden Brett aufgespannte Zeichnung wird nun vermittelst eines dicken Mehlkleisters mit den einzelnen Stiften beklebt, so dafs die später oben liegende Fläche der Würfel auf dem Papiere im Kleister fest haftet. Es gilt nun, jeden der schon früher auf ein bequemes Maafs zerkleinerten Würfel in die genauere Form zu zerkleinern und ein geschickter Mosaizist trifft mit ein Paar leichten Hammerschlägen die gewünschte Form. Ueber das in jedem Theile, z. B. den Haaren, zur Verwendung kommende Material ist von allen Farben eine kleine Zusammenstellung auf einen Streifen Papier geklebt worden vom hellsten bis zum dunkelsten Ton der Abschattirung der Reihe folgend, und diesen entsprechend stehen in kleinen Schachteln alle Töne zur Verwendung bereit. Mit den dunkelsten Tönen beginnend, schreitet reihenweise die Arbeit vorwärts, bis alle Zeichnungen ganz beklebt sind.

Die auf solche Weise ausgeführten Arbeiten gewähren ein annäherndes Bild auch auf der Rückseite, da die Würfel durch und durch dieselbe Farbe und Stärke haben, und erlauben so ein Urtheil, ob die Ausführung der Vorlage gleicht. Ist diese Arbeit im Atelier beendet, so wird sie an Ort und Stelle gebracht, wo alsdann das Einsetzen zu erfolgen hat. Auf

die entsprechend zubereitete Mauer wird die Eintheilung der ganzen Formen gezeichnet und alsdann eine dünne Mörtel- oder Cementschicht aufgetragen. Die einzelnen auf Papier ausgeführten Theile der Mosaik werden mit demselben Bindemittel leicht überstrichen und in den frisch aufgetragenen Mörtel an der Wand eingedrückt. Man legt ein kleines Brett darüber und klopft mit einem hölzernen Hammer, bis alle Würfel hinreichend eingedrungen sind. Nach einigen Stunden weicht man das Papier sorgfältig los und kann nun etwaige kleine Fehler verbessern, so lange der Putz noch nafs ist.

Auf dem Papier lassen sich alle Arten und die verschiedensten Grade der Feinheit der Arbeit erreichen; um aber dem Eindruck der alten Mosaiken nahe zu kommen, bedarf es grofsen Verständnisses der alten Kunst beim Einsetzen auf der Wand und eine Ueberarbeitung durch Künstlerhand, wenn das Papier abgelöst und der Mörtel noch weich genug ist, um solche Revision zu ermöglichen.

Wollen wir von den in unseren Tagen erreichten musivischen Leistungen, die nichts weniger als gelungen bezeichnet werden können, zu besseren Resultaten gelangen, so wird es zunächst die Aufgabe des die Vorlagen herstellenden Malers sein, in den Geist und die Technik der alten musivischen Kunst durch die eingehendsten Studien einzudringen. Farbige Aufnahmen über die gesammte Form- und Farbengebung, wie Detailstudien über die Eigenschaften der Technik, am besten durch Bürstenabzüge, sind die nothwendigen Vorstudien. Auf solche gestützt kann es dem Maler allein gelingen, nachdem er zur besseren Kenntnifs der Technik den Hammer auch einmal selbst in die Hand genommen und ein Stück Mosaik ausgeführt hat, solche Vorlagen für die musivische Kunst zu schaffen, die aus der Technik selbst hervorgewachsen sind.

Ein Schatz von Kenntnifs und Erfahrung liegt ungehoben in diesen Werken einer grofsen Vergangenheit vergraben, neben der Tiefe und dem Ernst christlichen Gefühls eine oft ungeahnte oder unverstandene Feinheit technischer Geschicklichkeit, und nur den angestrengtesten Studien werden die Schleier dieser Kunstgeheimnisse weichen.

Kevelaer. Friedrich Stummel.

Nachrichten.

Ausstellung für Kunst und Alterthum in Elsafs-Lothringen in Strafsburg.

Diese Ausstellung ist als Abtheilung der Strafsburger Industrie- und Gewerbe-Ausstellung am 4. Juli d. J. eröffnet worden. Vor wenigen Tagen ist nun, allerdings stark verspätet, der offizielle Katalog erschienen (J. H. Ed. Heitz), dessen Redaktion hauptsächlich auf Professor Schricker, Assistent Diener und Dr. Schwedeler-Meyer sich vertheilt. Es ist viel geschehen, um ein abgerundetes Bild der Kunstthätigkeit in Elsafs-Lothringen zu geben. Als Lokal wurde die Orangerie gewählt, deren beide Flügel in verschiedener Weise verwendet wurden. Während der südliche Theil durch Kojen und Vitrinen zur Aufnahme der Alterthümer nutzbar gemacht wurde, hat man den nördlichen vermittelst des Systemes Rabitz (gebrannter Gips auf Drahtgitter) in den Kreuzgang einer gothischen Kirche verwandelt, der durch elektrisches Licht, allerdings nicht ganz genügend, erleuchtet wird. Die Idee dieses Einbaus geht auf Dr. Schwedeler-Meyer, die Ausführung auf Ingenieur Knüsli zurück.

Uns interessiren hier in erster Linie die kirchlichen Objekte, von denen allerdings eine ziemlich reiche Anzahl aus allen Stilepochen vertreten ist.

Vorerst die Elfenbeine. Als ältestes Stück verzeichne ich, abgesehen von einer byzantinischen Tafel aus dem VIII. Jahrh. mit einer Erweckung des Lazarus (343), die bekannte Elfenbeinplatte des Metzer Museums mit Inschrift und Bild des Bischofs Adalbero (347). Bereits auf der Düsseldorfer Ausstellung von 1880 (»Katalog« Nr. 1006, Phot. von Schöningh Nr. 29) war die Platte vertreten. Seitdem ist sie von Kraus (»Kunst und Alterthum in Elsass-Lothringen« III, p. 581 mit Abbild.), Clemen (»Merow. und karol. Plastik« S. 126) und Weber (»Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst« S. 21 f.) als Werk der Metzer Lokalgruppe erwiesen worden. Aus Metz waren ferner die beiden bekannten elfenbeinernen Bischofstäbe geschickt (aus dem X. und XIV. Jahrh.), die Kraus a. a. O. III, S. 561 und 562 abgebildet hat. Der ältere (Westwood S. 423) zeigt eine einfache edle ineinandergezogene Krücke, während über dem Knauf auf einen Kupferbeschlag die symbolische Darstellung der vier Paradiesströme und die Inschriften TI||GR|IS P||IS||ON| GE||ON EV||FRA||TES zu sehen sind. Unter dem Knauf steht auf einer Messingplatte eine alte Inschrift. Kraus vermuthet in dem Stab einen im Inventar von 1682 Nr. 23 genannten Bischofstab saec. X. oder den „angeblichen Maternusstab". Der zweite Stab, aus dem XIV. Jahrh. zeigt auf der einen Seite der Krümmung einen Kruzifixus mit Maria und Johannes, unter dem Ansatz der Krümmung einen knieenden Engel. Die andere Seite enthält eine Madonna mit dem Kinde zwischen zwei kerzentragenden Engeln. Die Arbeit ist französisch, saec. XIV, wohl nicht mehr XIII, wie der Katalog angibt.

Ein höchst interessantes Stück ist ein Triptychon (337) aus Elfenbein mit Rahmen in verschieden gefärbten feinen Holzeinlagen von nebenstehender Form:



Das Mittelstück zeigt den Tod des Heilandes mit Ecclesia und Synagoge zu beiden Seiten des Kreuzes. Der linke Flügel enthält den Apostel Bartholomäus, der rechte den Apostel Andreas. Wie verschiedene Farbreste beweisen, war das Triptychon früher bemalt. Es stammt aus der Sammlung Straub, wo es Kraus (a. a. O. I, 570) noch sah, und gehört jetzt dem Strafsburger Hohenlohe-Museum an. Die Arbeit ist italienisch und zeigt groteske Anklänge. Als französische Arbeit des XIII. u. XIV. Jahrh. ist zu bezeichnen eine sitzende Madonna mit dem Kinde (350), das auf dem Knie der Mutter stehend eine Taube liebkost. Die alte Bemalung ist noch zum Theil erhalten, was in noch gröfserem Umfange bei einer wohl im Elsass gefertigten gekrönten Madonna (351) mit dem Kinde (Ende des XIV. Jahrh.) der Fall ist.

Die Tafelgemälde zerfallen der Hauptsache nach in zwei Gruppen, Schongauer und seine Schule, sowie Hans Baldung und die ihm zugeschriebenen Bilder. In erster Linie thront hier die leider stark übermalte Madonna im Rosenhag (1110) aus der Sakristei von St. Martin in Kolmar als einzige eigenhändige Arbeit des Meisters, ferner finden wir die allerdings späte Kreuzigung aus der dortigen Spitalkirche (1113), ein gutes Schulbild und vier Tafeln aus Alt-St. Peter in Strafsburg, die bisher von Scheibler und Müntz als Bilder aus der Schongauer Schule bezeichnet sind (1117—20). Eine Untersuchung der Bilder zeigt jedoch, dafs sie Buckhardt (»Die Schule Martin Schongauer's am Oberrhein« S.93) mit Recht einer anderen Richtung zuweist. Wir haben es hier mit den Erzeugnissen einer unterelsässischen Werkstatt zu thun, über die Bestimmtes nicht zu sagen ist. Absolut fremdartig ist ein Altarschrein aus der Kirchenfabrik zu Maursmünster bei Zabern aus der Mitte des XV. Jahrh. (1114). Derselbe zeigt auf den beiden Aufsenflügeln die Verkündigung, links die Madonna, rechts den verkündigenden Engel mit dem Spruchband. Auf der Innenseite findet sich die hl. Barbara und die hl. Cäcilia. Das bis jetzt völlig unbekannte Werk ist von einem ernsten und hochbedeutenden Künstler geschaffen, der von einem hervorragenden Streben nach naturalistischer Darstellung beseelt war. Ob in diesem elsässischen Werke italienischer Einflufs herrscht? Interessant ist ferner eine Folge von drei Bildern (1114), welche ein Rahmen umschliefst (Histor. Museum, Mülhausen). Es ist ein Tod Mariä, eine hl. Barbara, welche der in den Wolken schwebenden Madonna mit dem Kinde den knienden Stifter empfiehlt, und eine Auferstehung des Herrn. Der Stifter ist durch das Wappen kenntlich, es ist Hans Löselin aus Strafsburg, der Commenthur von Mainz und Rheinfelden, 1449 Grofscommenthur war und 1466 starb. Die Bilder stammen aus Rheinfelden (vgl. Kraus II, 460).

Von Hans Baldung ist eine ziemliche Anzahl von weniger bekannten Bildern vereinigt, ohne dafs eine Vollständigkeit erzielt ist. Es fehlen z. B. die Bilder zu Madrid, Berlin, Basel, Nürnberg u. a. Dagegen sind vorhanden, um auf die weniger bekannten Bilder einzugehen, ein Porträt aus Basel (1126), die Verkündigung aus der Freiburger Domfabrik (1128), die Bamberger Sintfluth (1129), die beiden früher Altdorfer zugeschriebenen Bilder aus Bruneck (1131/32), das Fragment eines Amor aus Neu-Ulm (1136, als Baldung sehr zweifelhaft), die sieben Stufenalter des menschlichen Lebens aus dem Besitze von Dr. F. Harck (1137), die Bilder bei Konsul Weber in Hamburg, die Bilder aus Aschaffenburg, das Ansbacher Kelterbild u. a.

Das Ansbacher Kelterbild (1144), das übrigens vollständig überschmiert und in der vor der Restauration aufgenommenen Kopie des Germanischen Museums fast besser zu studiren ist, geht bekanntlich auf eine Zeichnung und Bestellungsnotiz Dürer's, bei dem das Bild ursprünglich bestellt war, zurück. Die Ausführung geschah in Dürer's Werkstatt. Früher schrieb man es Kulmbach zu (Thausing, Woltmann-Woermann), bis Koelitz ohne ausschlaggebende Gründe dasselbe Kulmbach nahm und Baldung gab, und zwar setzte er es in die Zeit von 1507, also mit dem Wiener Altar und der Berliner Anbetung zusammen. Das Bild ist aber entschieden später und aufserdem sind nach Lange-Fuhse die Schriftzüge der Bestellungsnotiz in der Dürer-Handschrift zu London aus den Jahren 1512—1513. Es ist defshalb schon zeitlich an Baldung nicht zu denken, dagegen darf man das Bild ruhig wieder mit Kulmbach zusammenbringen, wie dies z. B. A. Schmidt that (»Repert.« XVII, 295).

Ebensowenig ist die von Rieffel dem Baldung zugeschriebene Anbetung in Mainz [1]) (1130) als Werk des Meisters zu halten; es ist eben eines der zahlreichen Bilder aus Dürer's Werkstattkreis, die neben dem vorherrschenden Einflufs des Schuloberhauptes selbst Anklänge an die bedeutendsten Schüler zeigte, also an Schäuffelein, Kulmbach und Baldung. So lange uns eine gründliche Kenntnifs von Werkstatt- und Schulgebrauch Dürer's fehlt, können wir bei dieser Klasse von Bildern nicht bestimmt identifiziren.

Unter den ausgestellten Objekten aus Edelmetall sind sämmtliche Stilepochen gut und charakteristisch vertreten, so dafs wir für manche kirchlichen Geräthe eine lange Entwicklungsreihe finden. Als ältestes Stück erwähne ich eine Reliquie in Form einer Büste des hl. Cyriacus (55). Es ist eine bemalte Holzskulptur, während die Gewandung aus Metallplatten gebildet wird, die aus verschiedener Zeit stammen. Die Silberplatten tragen vergoldete Bordüren und Medaillons, welche gestanzten figuralen und ornamentalen Schmuck, theils romanischen, theils gothischen, tragen. Der Katalog gibt an, dafs das Reliquiar von dem Papste Leo IX, einem geborenen Elsässer, um die Mitte des XI. Jahrh. aus Rom mitgebracht und der Klosterkirche in Altdorf geschenkt wurde, welche das Grab der Eltern des Papstes enthielt. Die ältesten Theile des Metallschmuckes sind italienische Arbeit und verrathen byzantinische Beeinflussung.

Aus dem XII. Jahrh. stammt ein Reliquiar aus vergoldetem Kupfer (Pfarrkirche Molsheim; 56). Dasselbe ruht auf vier Löwenfüfsen und zeigt auf der Vorder-

---

[1]) Die „hl. Dreieinigkeit zwischen der Schmerzensmutter und St. Aegidius" in Basel (Nr. 31), welches Stiassny mit Unrecht Baldung zuschreibt, gehört in die Nähe des Mainzer Bildes; es zeigt aufserdem ein Mainzer Wappen (vgl. v. Térey, »Repert.« XVIII, S 194 ff.).

sowie den beiden Nebenseiten und dem Deckel figuralen, auf der Rückseite ornamentalen (Blattwerk-) Schmuck. Man findet bei Kraus (I, 134) eine Abbildung der Vorderseite, welche in der Mitte den auf dem Regenbogen thronenden Christus in der Mandorla zeigt; die Rechte ist zum lateinischen Segensgestus erhoben, die Linke hält ein Kreuz und die Füfse ruhen auf der Weltkugel. Umgeben ist der Erlöser von den vier Evangelistensymbolen, während die Seiten von der Verkündigung ausgefüllt werden. Links steht die Jungfrau mit einem Buch in der Rechten, rechts der Erzengel mit einem Kreuz in der Linken. Der Deckel trägt unter romanischen Arkaden die zwölf Apostelbilder, die alle mit Ausnahme des durch den Schlüssel charakterisirten Petrus, ein Buch tragen. Zwei halten ein langes Phylakterion. In den Ecken sitzen vier schreibende Figuren, nach Kraus' ansprechender Vermuthung die vier Kirchenlehrer analog der Anordnung am Folkardusbrunnen aus S. Maximin, der nach Kraus zeitlich und stilistisch mit dem Molsheimer Reliquiar zusammenhängt.

Aus dem Anfang des XII. Jahrh. stammt sodann ein Reliquiar (Nr. 57) aus der Kirchenfabrik des oberelsässischen Ortes Reiningen. Der Holzkörper ist mit Silberblech beschlagen. Die Langseite zeigt Christus und die Zwölfe aus getriebenen und vergoldeten Silberblech mit folgender interessanten Inschrift in leoninischen Hexametern (nach dem Katalog): DISCIPVLI XPI SVNT QVOS VOS CERNITIS ISTI. CIRCVMSTARE PIAM DNVM PARITERQ MARIAM. — VIRGO CREATOREM GENVIT GENITRIX GENITOREM. ET PATER EST MATRIS NATVS SINE SEMINE PATRIS.

Die eine Schmalseite zeigt das Martyrium des hl. Romanus (NOMINE PRO XPI MORTEM ROMANE SVBISTI), während die andere eine Szene aus der Legende des hl. Laurentius zeigt, wie er einen Ungläubigen belehrt (CREDAT VT IN XPM LAV(R)ENCIVS AMMONET ISTVM). „Auf dem dachförmigen Deckel Christus und das Lamm zwischen Evangelistensymbolen, sodann Inschriften, die die Namen der Heiligen aufzählen, deren Reliquien in dem Schrein aufbewahrt werden: NOMINA SANCTORVM QVORVM RELIQVIE CONTINENTVR IN HOC SCRINIO. etc." Im Jahre 1510 wurde das Reliquiar laut einer Inschrift renovirt, wie auch noch verschiedene spätgothische Theile erkennen lassen.

Aus demselben Orte stammt ein dem vorigen sehr ähnliches Reliquiar (Nr. 58) mit den klugen und thörichten Jungfrauen, während der Deckel Christus mit dem Lamm zwischen den Symbolen der Evangelisten zeigt.

Ein sehr gut erhaltenes Emailreliquiar (rheinisch; saec. XII) aus Warsberg in Lothringen (Nr. 59) erwähne ich nur kurz, da dasselbe von Kraus und Paulus im »Jahrbuch der Gesellschaft für Lothr. Geschichte und Alterthumskunde« I, 257 mustergültig beschrieben ist. Zwei interessante gothische Abendmahlskelche (Nr. 62 u. 63) schickte Herr Spetz in Isenheim, dessen reichhaltige Sammlung Kraus (II, 191 f.) beschrieben hat; ein dritter Kelch (Nr. 69) aus dem Jahre 1746 im Stile Louis XV. trägt das Wappen der Kirche St. Peter und Paul in Weifsenburg am Fufse eingravirt; er ist auch heute im Besitze dieser Kirche.

Drei interessante Freistatuen, Silber, theilweise vergoldet, aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrh. sind die Nr. 61, 64 u. 65. Nr. 61 ist eine Statuette des hl. Theobald und stammt aus dem Thanner Münster (St. Theobald), Nr. 64 u. 65, zwei prachtvolle Arbeiten, sind im Besitze des Hohenlohe-Museums und stellen eine Madonna mit Kind sowie den hl. Martin, seinen Mantel zertheilend, dar. Beide stammen aus dem Besitze Straub's. Sie rühren, nach Kraus (I, 575), wohl von einer Monstranz her.

Monstranzen sind drei Exemplare (Nr. 68, 71 u. 72) vorhanden, doch keine über das XVIII. Jahrh. heruntergehend, während zwei interessante Ostensorien zu erwähnen sind, deren eines (Nr. 67) noch dem XV. Jahrh. angehört. Dasselbe stammt aus der Sulzmatter Kirchenfabrik und besteht aus vergoldetem Kupfer. Fufs und Nodus sind sechstheilig, das Obertheil wird von drei in Fialen endenden Strebepfeilern flankirt. Strebebögen verbinden dieselben mit dem spitzgedeckten Mitteltheile. Aus Strafsburger Privatbesitz stammt ein Ciborium in Barockstil (Nr. 73).

Eine interessante Reihe von Prozessionskreuzen veranschaulicht den Entwicklungsgang derselben von der romanischen Periode bis zum Anfange des XVII. Jahrh. Das älteste stammt aus Urbeis in Oberelsafs und zeigt einen silbergetriebenen theilweise vergoldeten Kruzifixus. Die Enden sind mit runden Platten in Email champlevé mit den Darstellungen des Erzengels Michael, des hl. Johannes und unten des sich aus dem Grabe erhebenden Adam besetzt. Die vierte Platte fehlt. Die diese Platten umgebenden Filigranfüllungen sind mit Steinen besetzt. Die Rückseite des Kreuzes zeigt typisches romanisches Rankenwerk in Goldbronze, an einem Kreuzarm später ergänzt. Vier gothische Kreuze (Nr. 76, 77, 79 u. 80) zeigen in den Kreuzesenden die vier Symbole, während ein spätgothisches Exemplar (Nr. 78) von 1515 aufser diesem Schmuck auf der Rückseite eine von zwei Engeln gekrönte stehende Madonna bietet. Die Kreuzesenden sind mit den vier Kirchenlehren geschmückt.[2])

Ein romanischer Kruzifixus (saec. 11—12; Nr. 181) aus Mutzig wird von Kraus (I, 163) als eines der wenigen Exemplare bezeichnet, die das Elsafs aus dieser Zeit besitzt. Die Füfse stehen ohne Nägel, aber mit markirten Wundmalen nebeneinander. Das bärtige Haupt trägt eine Königskrone (vgl. über die romanischen Kruzifixe im allgemeinen jetzt Kraus »Beilage zur Allgem. Zeitung 1895« Nr. 41). Zwei andere romanische Kruzifixe finden wir unter Nr. 182—184. Ein interessantes viereckiges Reliquiarium (Nr. 185) sandte die Kirchenfabrik Rieding in Lothringen. Dasselbe ist aus Blei, die Basis aus Serpentin und trägt nach dem Kataloge auf den vier Seiten folgende Inschrift: S. GERMANI · EPIS · GENEVLFI · MAR S. BENIGNI · MARTIRIS S. VODALRICI KAL · JVLII DEDICATA EST HAEC · ECLA · A DEODERICO EPSO ANNO INCARNAT. DNI MXXXVI. Eine Identifikation der

[2]) Vgl. oben die Bemerkungen über das romanische Reliquiar Nr. 56. Ich mache hier auf einen an entlegener Stelle publizirten hochinteressanten Taufstein aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrh. aufmerksam, der sich in Hosene Church, Suffolk, befindet. Vgl. »The Antiquary« London 1895, S. 3f. Der Stein zeigt am Fufse die vier grofsen Propheten und die vier Kirchenlehrer.

Kirche war mir des hier mangelnden Materials wegen unmöglich, doch lag sie in dem Bereich der Metzer Diözese, das beweist der dedizirende Bischof. Es ist offenbar Theodorich II. gemeint, der 1006—1047 den bischöflichen Stuhl inne hatte. Vielleicht lassen nähere Untersuchungen das Lokal der 1036 dedizirten Basilika finden.

Als Vorbild für ein Stück heutiger Kirchenausstattung kann ein gothischer Kandelaber aus Schmiedeeisen (Nr. 258) mit durchbrochenem Laubwerk dienen. In München, Nürnberg, Köln, werden ja Werke dieser Technik heutzutage ganz reizend verfertigt. Der Kandelaber hat zwei Ringe zum Halten der grofsen Osterkerze. Ein Prachtstück kirchlicher Kunst kommt aus der lothringischen Porzellanfabrik Niederweiler. Es ist eine wunderbare Madonna (vom Jahre 1784) mit dem Kinde auf der Mondsichel in den Wolken. Das Kind sitzt mit ausgebreiteten Armen. Aus den Ausgrabungen von St. Fides in Schlettstadt rühren vier romanische Terrakottafliefse her. Dieselben reihen sich mit ihrer Dekoration (Centaur mit Schwert und Bogen, Januskopf mit Fischleib) den übrigen Fliefsen würdig an, die aus jener Zeit erhalten sind, so z. B. den Tafeln in der Freiburger Alterthümersammlung, die Schneider publizirte. Eine gute Auswahl solcher Stücke, die als Vorbilder zu empfehlen sind, die oft merkwürdig gut verstandene und gezeichnete antike Motive und Ornamente aufweisen, besitzt auch das Germanische Museum. Aeufserst reichhaltig ist die Abtheilung der Textilarbeiten. Gleich das erste Stück (Nr. 847) fesselt die Aufmerksamkeit. Es ist die sogenannte „Chape de Charlemagne", ein prachtvolles Seidengewebe (Stickerei?) des XII. Jahrh. aus dem Metzer Dom (abgeb. und besprochen bei Kraus III, 558 f.). Vier grofse und verschiedene kleinere Greife heben sich inmitten sarazenischen Ornamentes vom rothen Grunde ab. St. Stephan in Strafsburg sandte zwei prächtige Teppiche von ca. 1500, wohl einheimische Arbeit, die Szenen aus der Legende der hl. Ottilia und der hl. Attala zeigen. Ferner sind als elsässische Arbeiten zu bezeichnen einige Teppiche aus Neuweiler, die meist Dorsalien waren und das Leben des hl. Adelphus schildern, nach Kraus „kurz nach 1465 gearbeitet". Aus dem XVI. Jahrh. stammen die Teppiche (859—865) mit biblischen Szenen aus St. Johann bei Zabern, während ein Gobelin (866) mit Darstellungen aus der Apokalypse (unter Benutzung Dürer'scher Motive) als flandrische Arbeit des XVI. Jahrh. bezeichnet ist. Einige gute Elsässer Gobelins des XVI. Jahrh. mit biblischen Darstellungen stammen aus Privatbesitz in Mülhausen (Nr. 868—873), aus der Privatkapelle des bischöflichen Palais in Strafsburg (Nr. 874—876), sowie aus dem Strafsburger Münsterfabrik (Nr. 877—880).

Aus der interessanten Reihe der Holzskulpturen hebe ich besonders hervor eine zum Theil übermalte und ergänzte Kreuzabnahme von Kaysersberg (Anfang des XVI. Jahrh.; 1006), sowie den grofsen Kaysersberger Altar (1037). Die Predella zeigt in vorzüglichem Hochrelief Christus mit den Zwölfen. Die Aufsenseiten der Flügel veranschaulicht in Oelmalerei die Auffindung des hl. Kreuzes (ca. 1700), während das Innere eine Passion schmückt, laut eines erhaltenen Vertrags von Meister Hannsen aus Kolmar (1518). Vom Strafsburger Liebfrauenmünster ist eine Reihe der Skulpturen in Original und Gipsabgufs vorhanden (Nr. 317), die edlen Gestalten der Ecclesia und Synagoge, verschiedene der Jungfrauen und die sogenannten Physiologusfriese. Ferner aus Metz die bekannte Madonna mit dem Kinde (Abgufs; 1099), von Kraus als karolingisch-ottonisch bezeichnet, von Clemen aber (»Merow. und karol. Plastik«, S. 107) in spätere Zeit gesetzt. Sicher sind die Sarkophage des Adeloch (1102) und des hl. Patricius (1103), die man früher als karolingisch beanspruchte, romanische Arbeiten.

Aus dem Priesterseminar in Strafsburg ist die bekannte Guta-Sintram-Handschrift von 1154 (1303) ausgestellt, aus Metz verschiedene Proben aus karolingischer Zeit, sowie einige Handschriften aus dem Vermächtnifs des Freiherrn von Salis ebenda, über die v. Térey (»Repert.« XVII, S. 76 f.) berichtete. Ich vermisse unter den ausgestellten Handschriften einige mit Miniaturen geschmückte der Schlettstadter Stadtbibliothek, darunter einen Boethius des X. Jahrh. (Vgl. Kraus I, S. 289).

Aeusserst reichhaltig ist die Ausstellung der elsässer Inkunabeln. Unter Nr. 1532 ist als älteste Ansicht der Stadt Strafsburg diejenige aus der Schedel'schen Weltchronik von 1493 ausgestellt. Vielleicht wäre hier die dem Diebold-Lauber'schen Schulkreis entstammende Handschrift palat. germ. 300 der Heidelberger Universitätsbibliothek (Megenberg »Buch der Natur«) zu erreichen gewesen, die eine deutliche Abbildung der Thurmfassade des Strafsburger Münsters um 1450 bietet (vgl. Kautzsch »Einleitende Erörterungen etc.« S. 70. Ders. „Dieboldt Lauber und seine Werkstadt in Hagenau", Sonderabdruck aus dem »Centralblatt für Bibliothekswesen« XII, 1895, S. 58). Es wäre noch Vieles hier anzuführen, z. B. die Schongauer'sche Apostelfolge (B. 34—45; Nr. 1272), die die Fürstenbergische Kupferstichsammlung in Donaueschingen in prachtvollen Drucken geliehen hat, sowie den St. Laurenzius Schongauer's (Nr. 1273), der in dem äusserst seltenen ersten Etat aus derselben Sammlung kam. Ferner wären noch einige interessante Glasgemälde[3]) zum Theil aus dem XIV. Jahrh. zu erwähnen, aber es galt hier hauptsächlich die Objekte kirchlicher Kunst hervorzuheben. Der rührigen Kommission gebührt für die reichhaltige Zusammenstellung, die ein gutes Bild der reichen kirchlichen Schätze in Elsafs-Lothringen bietet, der wärmste Dank.

Nürnberg. Edmund Braun.

Die XLII. Generalversammlung der Katholiken Deutschlands,

welche vom 25. bis 29. August in München stattfand, hat wiederum eine Sektion für christliche Kunst gebildet, welche unter dem Vorsitze des Dr. Freiherrn v. Heereman und des Professors Dr. Dittrich tagte. Der Besuch der Sektionssitzungen war ein sehr zahlreicher und lieferte den Beweis, dafs das Interesse für die christliche Kunst in erfreulicher Weise sich kräftig entwickelt. Auch gaben die eingehenden Verhandlungen, in welchen über viele, die christliche Kunst betreffende

[3]) Das Elsafs besitzt ganz prachtvolle Glasgemälde, die man aber an Ort und Stelle studiren mufs. Ich nenne hier nur diejenigen von Zabern, St. Georg zu Schlettstadt und Altthann (von 1462 und 1466).

Fragen und streitige Punkte lebhafte Berathungen gepflogen wurden, Zeugnifs von der sich mehr verbreitenden Theilnahme an der Entwicklung der christlichen Kunst. Die Sorge für die Erhaltung der Kunstdenkmäler, welche in den verschiedenen Theilen Deutschlands sich sehr verschieden gestaltet hat, gab zu lebhaften Erörterungen Anlafs. Es wurde besonders hervorgehoben, dafs die kirchlichen Behörden, soweit es die Kirchen und ihre Ausstattungsgegenstände betrifft, zunächst berechtigt und berufen seien, die erforderlichen Anordnungen für den Schutz und die Erhaltung zu treffen, während vielfach die staatlichen Behörden, wenn auch in wohlmeinender Absicht, in nicht geeigneter Weise eingegriffen hätten.

Folgende Anträge wurden angenommen:

1. Die Generalversammlung verwirft jene sogenannte naturalistische Kunstrichtung, welche Personen und Begebenheiten der heiligen Geschichte in den Darstellungen der Plastik und Malerei in die gemeine Wirklichkeit herabzieht und auf diese Weise profanirt und fälscht, wie auch nicht minder jene, welche die niedrige Sinnlichkeit erregt.

2. Die Generalversammlung hält es für dringend nothwendig, dafs die Wahrheiten des christlichen Glaubens, die Thatsachen der christlichen Geschichte und die Grundsätze des christlichen Lebens viel mehr als bisher zur Darstellung gebracht werden, nicht nur für kirchliche Zwecke, sondern auch für das öffentliche und häusliche Leben. Daher empfiehlt sie auf's Wärmste die Zuwendung von Aufträgen an tüchtige glaubenstreue Künstler.

3. Die Generalversammlung betrachtet die kirchliche Kunst als den wichtigsten Zweig des christlichen Kunstschaffens und empfiehlt für dieselbe den Künstlern das Studium und den engen Anschlufs — auch nach der theologischen und symbolischen Seite hin — an die kirchlichen Vorschriften und an mustergültige Schöpfungen aus der ruhmreichen Vergangenheit der christlichen Kunst. Sie verlangt aber auch bei ihnen die Fähigkeit und das Bestreben, diese Schöpfungen individuell zu benutzen und zu verwerthen unter Anwendung solider und erprobter Techniken. Sie erkennt defswegen für die Kirche ausschliefslich die Thätigkeit selbstständig schaffender Künstler und Kunsthandwerker als berechtigt an und verurtheilt den Fabrikbetrieb vieler sogenannter Kunstanstalten, welche als die schlimmsten Feinde der echten kirchlichen Kunstthätigkeit betrachtet werden müssen. Die Generalversammlung verwirft die Massenerzeugung auf dem Kunstgebiete und warnt alle, die es angeht, durch Anschaffung solcher Erzeugnisse die Kirchen zu verunzieren und dazu noch finanziell schwer zu schädigen.

4. Die Generalversammlung spricht allen verständigen Veranstaltungen, die den Zweck haben, der kirchlichen Kunst im Sinne der besten mittelalterlichen Kunstwerke zu neuer Blüthe zu verhelfen, ihre wärmsten Sympathien aus und bittet namentlich den hochwürdigen Klerus als den zunächst berufenen Wächter über die bezügliche Kunstthätigkeit, sich derselben in diesem Sinne eifrigst anzunehmen.

Endlich fand noch folgender Antrag Annahme: „Insbesondere empfiehlt sie die ‚deutsche Gesellschaft für christliche Kunst', welche sich bestrebt, die christlichen Grundsätze auf dem Gebiete des künstlerischen Schaffens zur Anwendung und Geltung zu bringen und die lebendigen Beziehungen zwischen Künstlern und Kunstfreunden zu pflegen."

„Die Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst", hat in diesem Jahre die statutenmäfsige Sitzung ihres Vorstandes am 12. September Nachmittags 3 Uhr zu Bonn in den Räumen des Borromaeushauses abgehalten. Der Vorsitzende, die Sitzung eröffnend, machte zunächst die Mittheilung, dafs der im vorigen Jahre zum Ehrenmitgliede des Vorstandes erwählte Hochwürdigste Weihbischof von Trier, Herr Dr. Karl Schrod die Wahl mit freundlichem Danke angenommen habe, und gedachte dann der grofsen Verluste, welche der Vorstand im Laufe des Jahres durch den Tod des am 16. Juli gestorbenen Appellationsgerichtsrathes Dr. August Reichensperger zu Köln und des am 31. Juli heimgegangenen Dompropstes und Professors Dr. Johann Kayser zu Breslau erlitten, auf deren Verdienste entsprechend hingewiesen wurde.

Der Schatzmeister Herr F. van Vleuten gab eine sorgfältige Geschäftsübersicht, und legte die finanziellen Verhältnisse der Vereinigung eingehend dar; dieselben zeigten im Allgemeinen eine Gestaltung, wie sie auch im verflossenen Jahre sich herausgestellt hatte und in der Zeitschrift auch eine nähere Darlegung gefunden hat. — Insbesondere war hervorzuheben, dafs eine Erweiterung der Abonnentenzahl ganz besonders in der Hinsicht höchst wünschenswerth erscheine, um in die Lage gesetzt zu werden, der Zeitschrift eine noch reichere und glänzendere Ausstattung auch durch farbige Illustrationen, geben zu können. Auch wurde wiederholt hervorgehoben, dafs das Interesse des hochwürdigen Klerus für die Zeitschrift sich noch nicht in dem zu erwartenden Maafse entwickelt habe. Dem Herrn Schatzmeister wurde für seine Bemühungen und seine grofse Sorgfalt der wärmste Dank ausgesprochen, und die Decharge ertheilt. — Durch Kooptation wurden zu Mitgliedern des Vorstandes Herr Historienmaler Professor Ludwig Seitz zu Rom und der Reichs- und Landtagsabgeordnete Herr Andreas von Grand-Ry zu Bonn erwählt.

An demselben Tage und in denselben Räumen fand um 4 Uhr die Generalversammlung der Inhaber der Patronatscheine statt. Nach Begrüfsung der Herren, die sich eingefunden, wurde von dem Vorsitzenden zunächst auf die grofsen Verluste hingewiesen, welche der Vorstand durch den Tod des Dompropstes Dr. Joh. Kayser und ganz besonders des Appellationsgerichtsraths Dr. Aug. Reichensperger erlitten; es wurde der schon vor langer Zeit eingetretenen verdienstlichen Anregungen des Ersteren auf dem Gebiete der Archäologie Erwähnung gethan, dann aber wurden besonders die grofsen Verdienste und die bahnbrechende Thätigkeit auf allen Gebieten der christlichen und kirchlichen Kunst, vorzüglich der Architektur des gothischen Stiles hervorgehoben, durch welche Reichensperger in einer ein halbes Jahrhundert umfassenden Arbeit sich die Anerkennung und den Dank aller Kenner und Freunde der christlichen Kunst

in reichstem Maafse erworben und dauernd gesichert hat. Auch der Zeitschrift, die seinen Verdiensten im Allgemeinen und besonders bezüglich der Vollendung des Kölner Domes bereits in warmen Worten der Anerkennung gedacht hat, widmete er ein lebhaftes Interesse und folgte den Bestrebungen derselben mit freudiger Zustimmung.

Der Schatzmeister wiederholte in kurzer Uebersicht die Darlegung der geschäftlichen Verhältnisse und der finanziellen Lage, an welche sich Besprechungen nach verschiedenen Richtungen hin knüpften; für seine Bemühungen und sorgfältige Geschäftsbehandlung wurde der freundlichste Dank demselben ausgesprochen.

Nach eingehenden Mittheilungen des Redakteurs der Zeitschrift, Domkapitular Schnütgen wurde die Haltung und Richtung der Zeitschrift in Erwägung gezogen. Wie dies auch im vorigen Jahre geschehen und in dem VII. Hefte der Zeitschrift eingehender ausgeführt worden, fanden die Richtung und die Auffassungen, in welchen die Zeitschrift geleitet und geführt und die tüchtige Haltung und Behandlung derselben die allgemeinste Zustimmung und Anerkennung; vornehmlich war man unbedingt dahin einverstanden, dafs die wissenschaftliche, auf der Höhe der heutigen Kunstwissenschaft stehende Behandlung aller Fragen und das strenge Festhalten an manchen Prinzipien und Grundsätzen, welche die moderne Kunstübung vielfach gern vergifst oder unbeachtet läfst, gerade den Zwecken und Aufgaben der Zeitschrift durchaus entspreche, auch für die Entwickelung der heutigen Kunstverhältnisse von sehr förderlicher Bedeutung sei. Dem Herrn Domkapitular wurde für seine grofse Mühwaltung und für die ganze so tüchtige und sachkundige Leitung und Thätigkeit, durch welche derselbe der Zeitschrift in den Kreisen der Fachmänner eine hervorragende Stellung und Werthschätzung zu geben und zu erhalten gewufst, die vollste Anerkennung und der verbindlichste Dank ausgesprochen.

Nach mancherlei Besprechungen, die christliche Kunst unserer Zeit und verschiedene Bestrebungen auf diesem Gebiete betreffend, wurde die Generalversammlung geschlossen. Cl. Frhr. von Heereman.

Bücherschau.

Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst. Jahresausgabe 1895. Mit 11 Foliotafeln in Kupferdruck und Phototypie und 9 Abbildungen im Texte, ausgewählt durch die Juroren Prof. G. Hauberrisser, Prof. H. v. Schmidt, Prof. S. Eberle, L. Gamp, Al. Delug, M. Feuerstein, Univ.-Prof. Dr. Bach und Pfarrer Detzel. Nebst erläuterndem Texte von Lic.-Prof. Dr. Schlecht. Druck und Verlag von J. B. Obernetter in München.

Die ihre beiden Vorgängerinnen an glänzender Ausstattung noch überbietende Jahresmappe führt drei Architekten vor: die bekannten Meister v. Denzinger, Meckel in Freiburg und Seidl in München; fünf Bildhauer: Gamp und v. Miller in München, Ruppe in Salzburg, Balthasar Schmitt in München, Heinrich Schmitt in Buffalo; sieben Maler: Feldmann in Düsseldorf, von der Forst in Münster, Glötzle in München, Huber in Durlach, Locher, Samberger und Zimmermann in München, so dafs also das Gebiet der metallischen Kunstzweige, obwohl auf der von derselben Gesellschaft veranstalteten Ausstellung nicht unvertreten, in der Mappe auch diesmal keine Berücksichtigung erfahren hat. — Die einzelnen Schöpfungen werden mehr beschrieben und verherrlicht, als kritisirt. Von Denzinger wird das erst nach seinem Tode ausgeführte Projekt der St. Adalberokirche in Würzburg mitgetheilt, ein im Uebergangsstil mit schweren Strebepfeilern konstruirter imposanter Bau, dessen Langhaus ein wenig kurz und dessen Vierungsthurm gegenüber den schlanken Westthürmen zu mächtig erscheint. — Meckel's meisterhafte St. Rochuskapelle, in dieser Zeitschrift bereits vor vier Jahren vom Meister selbst veröffentlicht, stellt sich bezüglich ihrer Ausstattung in den ausgesprochensten Gegensatz zu den von der Gesellschaft proklamirten Grundsätzen. — Des genialen Seidl's Hauptportal und Hochaltar der St. Annakirche in München zeigen, wie gefährlich die Vermengung der deutschen und italienischen Stilformen aus der romanischen Periode ist. — Gamp's Thonmodell des Kruzifixus im Rokokostil ist edel, aber weich; von Miller's Bronzefigur Alberti Magni eine tüchtige Leistung; das Holzmedaillon der „Mutter des Herrn" eine in der Gewandung nicht gerade glückliche, im Ausdruck wenig bedeutsame Gruppe. — B. Schmitt ist durch drei Arbeiten vertreten, die grofse Gewandtheit, aber wenig Ursprünglichkeit verrathen: das italienisch empfundene Relief „Regina coelorum", welches als Medaillon den Deckel der Mappe schmückt, die beiden im Dürerschen Geiste konzipirten, flott behandelten Apostelfiguren Matthias und Matthäus, die Statue Jakobus M., welche fast ganz in Draperie sich auflöst. — Die „Rosa mystica" läfst in Bezug auf Bewegung, Gewandbehandlung, Ausdruck, Durchführung Manches zu wünschen übrig. — Von den Wand-, Tafel- und Glasgemälden befremden einige durch ihre phantastische Richtung, namentlich die „Sibylle" von Samberger, auch die Kreuzauffindung von Feldmann, andere, wie die abgeschwächten romanischen Entwürfe, durch ihre kraftlose Behandlung. — Die sehr durchgearbeiteten Gemälde von Zimmermann: „Christus und die Fischer" und „Heilige Nacht" sind wirkungsvolle Darstellungen, welche jedem Salon und Museum zur Zierde gereichen, und auch das Deckengemälde: „Der Pontifikat Leo XIII." entspricht seinem Zwecke, eine Rokokokirche zu schmücken. — Der Karton von Huber: „Die Anbetung des Jesuskindes" ist gut gezeichnet, bleibt aber als Glasgemälde schon wegen des Mangels der Bleifassungen unverständlich.

Möge die christliche Kunst, wenn es sich um die Ausstattung profaner Räume handelt, innerhalb der ihr nun einmal gezogenen Grenzen, auf neuen Wegen ihr Heil suchen und recht ergiebige Thätigkeit für ihre Jünger! Für das kirchliche Kunstschaffen mögen die alten, die einfachen und doch so erhabenen mittelalterlichen Meister ihre Zugkraft behaupten! R.





Die Madonna mit der Wicke.
(Köln, Wallraf-Richartz-Museum.)





(Köln, Wallrat-Richartz-Museum.)

Abhandlungen.

Wilhelm von Herle und Hermann Wynrich von Wesel.[1]

Eine Studie zur Geschichte der altkölnischen Malerschule.

III.

Mit Lichtdruck (Tafel VII).



Treffliche Meister hatten im XIV. Jahrh. in Köln Wand- und Miniaturmalerei geübt und den alten Ruhm dieser Kunstcentrale weithin verbreitet. Auch das Tafelgemälde war hier allmählich zu gröfserer Bedeutung und Selbstständigkeit gelangt; die höheren Anforderungen an Naturwahrheit und intime Bildwirkung, welche gerade diese neue Kunstgattung an den Maler stellten, hatten die wesentlichsten Verdienste an den Fortschritten in Komposition und Durchführung. Doch der Charakter des Flächenhaften war zunächst auch in diesen Gemälden noch nicht befriedigend überwunden, Modellirung und Farbengebung standen unverhältnifsmäfsig vor der fein detaillirten Umrisszeichnung zurück.

Den überraschenden Aufschwung, welchen die kölnische Kunst dann gegen Schlufs des Jahrhunderts nahm und als dessen erstes grofsartiges Monument wir den Clarenaltar bezeichneten, haben wir aus dem künstlerischen Wirken eines genialen Neuerers zu erklären versucht, der die überkommenen bildungsfähigen Formen mit individuellem Leben erfüllte und der Malerei durch neue Ausdrucksmittel ungeahnte Sphären erschlofs. Von eigenartigem Schönheitsideale beseelt, durchbrach er den Kreis der hergebrachten typischen Bildungen, er löste die Körper aus dem Zwang des Schemas, gruppirte die Figuren zu freier Bewegung und führte dieselben in eine verklärte Welt paradiesischen Friedens ein.

Unschuld, fromme Hingebung und sanftes Dulden bilden den geistigen Inhalt seiner Kunst. Einfache Szenen, in welchen holdseliger Kindersinn und minnigliche Anmuth zum Ausdruck kommen, gelingen daher besser, wie bewegte Vorgänge. Erschütternde Tragik oder die Charakteristik der Leidenschaft und niederer Bosheit blieben dem Meister versagt, er verfällt in das Fratzenhafte und Banale, wo er deren Schilderung anstrebt.

In der Frische und Ursprünglichkeit aller Empfindungen, der sonnigen Heiterkeit ungetrübten Seelenglücks beruht der nie alternde Zauber dieser Schöpfungen. Natur- und Weltfreude möchten gern die ganze Welt der Erscheinungen in die Darstellung hineinziehen, die Handlung mit unzähligen kleinen Nebenzügen ausstatten, wie sie sich einer empfänglichen, jugendlich-lauteren Phantasie überall aufdrängen. Der Maler versucht sich sogar gelegentlich schon in der Durchbildung einer Landschaft und schreckt selbst vor der Vergegenwärtigung komplizirter Begebenheiten nicht zurück. Seine Unkenntnifs der Anatomie, die vollständige Abwesenheit der Luft- oder Linearperspektive verschulden daher manchen groben Zeichenfehler und verunglückte Verkürzung, zumal da Formen und Bewegungen mehr aus dem Gedächtnifs geschöpft als direkt der Wirklichkeit abgelauscht sind. Doch der keusche Liebreiz der Figuren, der zarte Schmelz der malerischen Behandlung, die intensive Leuchtkraft der Farben vermögen uns auch über solche Mängel leicht hinwegzutäuschen.

[Vorstehende Initiale T ist dem Missale des Domdekan Conrad von Rennenberg in der Kölner Dombibliothek entnommen.]

[1]) Nach der Drucklegung der Artikel I und II dieser Studie erschien die geistvolle Abhandlung Henry Thode's „Die altkölnische Malerschule in ihrer geschichtlichen Entwicklung" (»Aula« 1895 Nr. 7—9), welche in allen wesentlichen Grundzügen mit den Resultaten meiner Untersuchung im Einklang steht. Dagegen hat C. Aldenhoven neuerdings wiederum den Versuch gemacht, „Meister Wilhelm" mit dem Urheber des neuen malerischen Stils in Köln zu identifiziren. Vergl. »Offizieller Bericht über die Verhandlungen des kunsthistorischen Congresses« 1894 S. 9 ff.

Der schmale, gebrechliche Leib, verborgen in wallenden Gewändern, tritt gänzlich zurück vor dem Eindruck des strahlenden Antlitzes mit den sanftblickenden Augensternen. Die grofsen braunen oder blauen Pupillen sind von dem oberen Augenlid stets etwas bedeckt, was dem ovalen Gesicht einen zutraulich-freundlichen Ausdruck verleiht. Die Wangen sind weich und rundlich, das Kinn etwas zugespitzt, die Stirn stark überhöht. Die Augenbrauen werden durch dünne Streifen kaum angedeutet. Besonders charakteristisch ist die feine Nase und der winzige Mund gebildet, mit den schwellenden runden Lippen und den eingezogenen Mundwinkeln. Die dünnen grofsen Ohrmuscheln sind vollständig angewachsen und etwas abstehend. Das rosige, blühende Inkarnat wird vom Maler meist überaus zart durchmodellirt, mit lebhaften weifsen Lichtern an Stirn und Nasenrücken. Das goldblonde Haar der Jungfrauen schmiegt sich weich um die abfallenden Schultern, das Köpfchen neigt sich auf dünnem Hals sinnend zur Seite.

In der übertriebenen Zierlichkeit und Feinheit aller Glieder, den schmalen, knochenlosen Extremitäten überschreitet der Künstler bei weitem das Maafs, welches eine gesunde Natur noch zuläfst. Auch bei der Wiedergabe männlicher Charaktere ist der Nachdruck mehr auf stille Sanftmuth und milde Würde als auf Thatkraft und Gedankentiefe gelegt.

In dieser Einseitigkeit und Beschränkung ruhen schon die Keime jener Manier und Sentimentalität, in welche diese Kunst so bald bei Schülern und Nachahmern verfiel.

Aufser den schon genannten Gemälden erweisen sich nun noch eine Reihe ausgezeichneter Tafeln durch echte Empfindung und edelen geläuterten Formensinn als eigenhändige Arbeiten des führenden Meisters. Auch innerhalb dieser Bildergruppe lassen sich zwar geringe Unterschiede beobachten, dieselben sind durch Schwankungen des Geschmacks und die Fortentwickelung der neuen Technik bedingt und finden in der Mannigfaltigkeit der gestellten Aufgaben, der langjährigen Thätigkeit des Malers hinreichende Erklärung.

Duftiger Schmelz der lichten Farben, feine Nuancirung des Ausdrucks und zarte Behandlung zeichnen vor allem das kleine Triptychon[2]) im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln Nr. 6 aus und erheben es zum Prototyp der ganzen Richtung, zum Meisterwerk Hermann Wynrich's.

Die Mitteltafel enthält die Halbfigur der hl. Jungfrau in braunviolettem, über das Haupt gezogenem Mantel. Sie trägt das halbnackte Jesuskind sorglich auf den Armen, das zärtlich kosend zu ihr emporschaut. Mit gespitzten Fingern hält sie eine Wicke (oder Bohnenblüthe). Das Antlitz ist anmuthig geneigt, mädchenhaft-freundlich blicken die sanften Augen auf den andächtigen Beschauer. Der liebliche Gegenstand entsprach hier ganz der Gefühlsweise des Künstlers und es gelang ihm, seinem tiefempfundenen Ideal volles ungetrübtes Leben zu verleihen. Der gröfsere Maafsstab begünstigte eine sorgfältigere Durchbildung, der jungfräuliche Reiz der Erscheinung läfst uns die Unvollkommenheiten der Zeichnung übersehen. (Vergl. Lichtdr.-Tafel VII.) Auf den Innenseiten der Flügel stehen ebenfalls vor leuchtendem Goldgrund die schmächtigen Figürchen der hl. Catharina und Barbara, an den Aufsenseiten findet sich eine flüchtige Darstellung der Verspottung und Dornkrönung Christi

Die hl. Veronika[3]) (Münchener Pinakothek Nr. 1), welche in mitfühlender Liebe das grofse Sudarium mit dem Veraikon vor uns ausbreitet, geht im Stil dem ebengenannten Altärchen unmittelbar voraus. Der Ausdruck des Schmerzes ist hauptsächlich durch die schiefgestellten Augen angedeutet. Musizirende Engelchen schliefsen das Bild unten ab.

Die beiden Heiligen Catharina und Elisabeth[4]) im Germanischen Museum zu Nürnberg Nr. 88, 89 gleichen wie Zwillingsschwestern den feinen Gestalten des Kölner Triptychons, sie gehören zweifellos demselben Meister, auch wenn er sie diesmal ausnahmsweise auf Tannenholz malte und den gröfseren Verhältnissen entsprechend etwas vergröbert ausführte. Die „Madonna mit der Erbse"[5]) ebendort Nr. 7 ist eine schwächere Umbildung der „Maria mit der Wicke". Starke Uebermalungen erschweren hier ein sicheres Urtheil über die Eigenhändigkeit. Flüchtiger und derber in der Durchführung sind die beiden Leinwandbilder im Kölner Museum Nr. 7 und 8, der Crucifixus

[2]) Photographien von A. Schmitz und Nöhring.

[3]) Photographie von Hanfstängl. Lithographie von R. Strixner.

[4]) Photographie von Friedr. Höfle in Augsburg.

[5]) Photographie von Friedr. Höfle in Augsburg. »Klass. Bilderschatz« Nr. 745.

umgeben von Maria, Clara, Catharina, Johannes, Franziskus, Ludwig von Toulouse nebst der Stifterin, der Franziskanernonne Vreydtzwant van Malburgh (Malberg) sowie eine zweite dichtgedrängte Schaar Heilige. — Als ein spätes, reifes Werk Hermann Wynrich's möchte ich auch die grofse Tafel im Wallraf-Richartz-Museum Nr. 20 betrachten; sie zeigt den gestorbenen Erlöser am Kreuzespfahl, Maria von Johannes gestützt, Petrus, Andreas, Jakobus minor, Bartholomäus, Thomas und Philippus.[6]) Mit der milden Grofsartigkeit der Charaktere harmoniren die feinen, schmalen Formen, das warme, gesättigte Kolorit. Die würdige, statuarische Haltung der Figuren ist durch grofse Mannigfaltigkeit der Wendungen und Bewegungsmotive auf's Edelste belebt. Die Gewandung umgibt in reichen Falten die überschlanken fast schulterlosen Körper. In den ausdrucksvollen Köpfen erscheinen die traditionellen Aposteltypen durch die frische Phantasie des Meisters neu beseelt. Gelassen blicken die dunklen Augen unter schweren Lidern. Die weichen Hände gestikuliren mit Anmuth, sie fassen mit zierlichen Fingern die Symbole, verbergen sich unter dem Kleide, wo reichere Bauschen sie wiederum verrathen. Ruhiger Ernst, Seelenfrieden und Andacht spricht aus allen Zügen.

An diese vorzüglichsten Leistungen rheinischen Kunstvermögens schliefst sich dann eine grofse Anzahl Tafelgemälde,[7]) welche den mafsgebenden Einflufs Hermann Wynrich's über die gesammte kölnische Schule seit dem Beginne des XV. Jahrh. deutlich dokumentiren. Einige Stücke stehen der Art des Meisters noch überaus nahe; man wird dieselben als Erzeugnisse seiner Werkstatt und Schüler bezeichnen dürfen. Wir nennen hier: Die hl. Veronika mit dem Schweifstuch Christi, ohne den schmerzlichen Ausdruck im Angesicht des Erlösers (National-Gallery zu London Nr. 687, ehemals Sammlung Weyer in Köln) und das leider stark übermalte Klappaltärchen mit der Anbetung der hl. Dreikönige im Mittelbild bei Frau F. Puricelli in Trier. Die hl. Catharina auf dem rechten Flügel könnte bei ihrer nahen Verwandtschaft mit den zierlichen Figürchen des Kölner Triptychons

[6]) Vergl. »Zeitschrift für christl. Kunst« V (1892) Nr. 7 mit Lichtdruck. Photographien von A. Schmitz und Nöhring.

[7]) Ein kritisches Verzeichnifs niederrheinischer Tafelmalereien seit c. 1300-1440 wird den Schlufsartikel bilden.

fast als eine eigenhändige Arbeit des Meisters Hermann Wynrich gelten, das puppenhafte Christkind und einige Köpfe der Haupttafel sind wohl schon in älterer Zeit übermalt worden; für den traurigen Zustand der hl. Helena auf dem linken Flügel ist hauptsächlich die moderne „Restauration" verantwortlich. Die Verkündigung an den Aufsenseiten ist jedenfalls nur geringere Schülerarbeit. Ein weiteres stilverwandtes Altärchen mit der Madonna in einer Aureole, umgeben von Heiligen und Passionsszenen, fast vollständig übermalt und modernisirt, befand sich im hiesigen Kunsthandel (ehemals bei Maler Becker in Deutz).

Die Bilderfolge der „kleinen Passion"[8]) im Kölner Museum Nr. 21—26 zeichnet sich durch naive ungemein anschauliche Schilderung und gewandte Gruppirung aus. Das burleske Gebaren der Henkersknechte, die fratzenhaften Typen scheinen unmittelbar den Passionsspielen entlehnt. Die Farben sind überaus lebhaft, das Inkarnat hart rosa, die Augen zur Wiedergabe schmerzlichen Ausdrucks schief gestellt. Von derselben Hand rührt auch die feine kleine Verkündigung auf zwei Tafeln im Wallraf-Richartz-Museum Nr. 27, 28 und das vielleicht dazugehörige Bildchen der beiden hl. Diakone Laurentius und Stephanus ebendort Nr. 29.

In einer anderen Gruppe ist die idyllische Grundstimmung, die sich schon in den Gemälden Hermanns angedeutet fand, weiter ausgebildet und variirt. Heiliges und Höfisches erscheint in anmuthiger Verschmelzung; man glaubt Illustrationen zarter Minnelieder zu betrachten und erkennt die heiligen Personen aus Testament und Legende. Um die Himmelskönigin und das göttliche Kind versammeln sich in umfriedetem Garten schmucke Gestalten, jungfräuliche Heilige, sittige Ritter zu Spiel, zu traulicher Geselligkeit, zu fröhlichem Engelkonzerte.[9]) Das reizvollste Bildchen dieser Art befindet sich in der städtischen Sammlung zu Frankfurt (Prehn'sches Kabinet). Es ist mehrfach beschrieben und stets der kölnischen Schule beigezählt worden, obgleich Typen und Behandlung mit den dortigen Tafeln allerdings nicht

[8]) Photographien von Nöhring.

[9]) Zwei Paradiesbildchen des Stefano da Zevio (geb. 1393) im Palazzo Pompei (Pinacoteca) zu Verona Nr. 90 u. 359 überraschen durch einen den niederrheinischen Tafeln verwandten Stimmungsgehalt. Vergl. Burckhardt-Bode »Cicerone« II S. 636.

völlig übereinstimmen. Die künstlerische Vollendung und minutiöse Feinheit in der Durchbildung dieses Paradiesbildchens, der zarte poetische Hauch, welcher die Darstellung beseelt, verbieten aber die Zutheilung an eine untergeordnete Lokalschule. Es ist eine ausgezeichnete Arbeit eines niederrheinischen Miniaturmalers etwa um 1420. Ein Altärchen im Berliner Museum Nr. 1238 stellt die Madonna dar und ihren weiblichen Hofstaat mit Blumen spielend;[10]) auf einem Triptychon im Kölner Museum Nr. 30 thront Maria inmitten der Huldigungen ihrer Sippe.[11]) Die kleinen Köpfchen sind hier mit eigenthümlich gekniffenem Gesichtsausdruck in den Nacken zurückgeworfen, die manierirte Formgebung und flaue Durchbildung läfst dieselbe Hand auch in andern Arbeiten deutlich wiedererkennen.[12])

Späterhin werden die Gestalten auf den Tafeln kölnischer Maler womöglich noch schlanker und kraftloser, gebrochene helle Töne lösen mehrfach die warme gesättigte Färbung Hermann Wynrich's ab. In diese Reihe gehören die Darstellungen aus dem Leben Maria's und der Passion auf einem grofsen Altarwerk, das aus einer Dorfkirche bei Oberwesel herstammt (jetzt im Erzbischöfl. Museum zu Utrecht)[13]) und „die Kreuzigung Christi“ im Kölner Museum Nr. 40, vielleicht ein späteres Werk desselben rheinischen Künstlers.[14]) — Als ein Beispiel für jenen verschwommenen Manierismus, in welchen der Stil unseres Meisters zuletzt bei seinen Nachfolgern in Köln ausartete, nennen wir noch das Triptychon „Crucifixus und Heilige“ Nr. 35 im Kölner Museum, schemenhafte Figuren mit überhohen Schädeln und süfslichen Mienen, die Locken über den Ohren zu Haartollen aufgebauscht. —

[10]) Photographien von Hanfstängl und der Photographischen Gesellschaft.

[11]) Photographie von Nöhring.

[12]) Zwei Tafeln desselben Meisters mit je sechs Passionsszenen und zwei weitere Passionsbilder besitzt Domkapitular Schnütgen. Eine andere Serie derselben Hand bewahrt das Wallraf-Richartz-Museum Nr. 31—34.

[13]) Vergl. »Schilderijen der oud-keulsche School in het Aarts-Bisschoppelijk Museum te Utrecht door W. Mengelberg. St. Bernulphus-Gilde.« Utrecht 1888 mit 2 Lichtdrucktafeln. Janitschek »Geschichte der deutschen Malerei« S. 214.

[14]) Photographien von A. Schmitz und Nöhring. Vergl. Hotho »Malerschule des Hubert v. Eyck« S. 254. Kugler »Kleine Schriften« S. 292. Janitschek a. a. O. S. 214.

Zur weiteren Bestätigung unserer Hypothese, dafs Meister Hermann Wynrich von Wesel um 1390 in Köln einen neuen malerischen Stil begründete und in fruchtbarer Thätigkeit seit dem Beginn des XV. Jahrh. allgemein zur Geltung brachte, ist es nun von hoher Bedeutung, festzustellen, wann die fragliche Kunstweise in Köln zur gröfsten Ausbreitung gelangte und um welche Zeit sich wiederum neue Strömungen des Geschmacks geltend machten.

Die Haltbarkeit der hier aufgestellten Behauptung ist nur in dem Fall als durchaus evident zu betrachten, wenn die Lebensdaten Hermann Wynrich's mit der Blütheepoche des ihm zugesprochenen Stils im Einklang stehen, die Arbeiten der Nachahmer und Schüler erst zu einer Zeit hervortreten, als Einflufs und Ansehen des Meisters auf der Höhe stand, mit der steigenden Selbstständigkeit dieser Nachfolger sich dann der Stil allmählich verflachte, um endlich spät nach dem Tode des genialen Malers fremden Richtungen zu weichen.

Auf die zeitliche Uebereinstimmung des Beginns der neuen Kunstepoche mit dem Wirken Hermann Wynrich's, seine glänzende Stellung inmitten der Kölner Malerzunft seit der Wende des Jahrhunderts, haben wir bereits früher hingewiesen, es gelang uns sogar, den Zusammenhang zwischen urkundlichen Nachrichten und einer seiner umfänglichsten Schöpfungen herzustellen; es bleibt noch übrig, nun auch die Arbeiten seiner Schüler und Nachfolger mit bestimmten Jahreszahlen zu verbinden.

Das Gemälde, Christus am Kreuz, Maria, Johannes und die Stifter, zu den Seiten zwei Reihen Heilige und ein Canonicus (späterer Zusatz) in der Gallerie zu Darmstadt Nr. 160 steht der Art des Hauptmeisters noch recht nahe und dürfte von einem unmittelbaren Schüler desselben herrühren.[15]) Unter der Tafel findet sich die Inschrift: *Hanc tabulam fieri fecerunt discreti viri henricus de cassel et conradus rost de cassel pro salute animae quondam johannis rost de cassel ac aleidis eius uxoris quorum animae per misericordiam dei requiescant in pace. amen.* In der Höhe sind seitlich die Familienwappen Rost de cassel und Cleingedank angebracht. Johann Rost de cassel und seine Gattin Aleid Cleingedank besafsen in Köln

[15]) Photographie von Bruckmann. »Klass. Bilderschatz« Nr. 247. Kugler a. a. O. S. 352.

das Haus Monheim und ‚Roggendorp under Kranenboymen' und werden urkundlich erwähnt 1394 März und October (Köln. Handschr. im Stadtarchiv Nr. 5203), und 1399 März (Schrb. Nr. 147). Im Jahre 1409 treten die Söhne das väterliche Erbe an, damals lebte aber die Mutter Aleid noch. Die Votivtafel, zum Seelenheil beider Gatten von ihren Söhnen gestiftet, entstand also bestimmt nach 1409.

Eine andere Tafel, das Martyrium der heil. Ursula darstellend[16]) (Köln, Wallraf-Richartz-Museum Nr. 213) enthält im ganzen Mittelgrunde eine zusammengedrängte Ansicht Kölns, die eine nähere Datirung ermöglicht. Der hohe Chor des Domes steht vollendet, hinter demselben wird der alte Glockenthurm sichtbar, der an den Marienchor grenzte und noch lange im XV. Jahrh. seinen Platz behauptete (vgl. Koelhoff'sche Chronik 1499 fol. 115, 6). Weiter erscheint St. Martin ohne den hölzernen Thurmhelm, der 1378 abgebrannt war. Zuletzt sieht man die St. Severinskirche in vollem Schmuck ihrer drei Thürme, erbaut 1393—1411, dagegen fehlt der 1414 vollendete Rathhausthurm. Das Bild mufs demnach um 1411 angesetzt werden. Auch das Votivbild[17]) des Kölner Erzbischofs Friedrich von Saarwerden († 1414 April 8. in Poppelsdorf) im Münster zu Bonn, folgt soweit erkennbar noch durchaus der Stilweise unseres Meisters.

Erst in den 20er Jahren des XV. Jahrh. ungefähr ein Decennium nach dem Tode Hermann Wynrich's bricht sich eine neue Auffassungsweise Bahn. Ein herber Realismus bemächtigte sich damals der Formensprache des Meisters und durchsetzt sie mit fremden Elementen.

Ueber dem Hauptaltar der südlichen Seitenkapelle der Krypta von St. Severin finden sich die Reste eines Wandgemäldes,[18]) Crucifixus, Maria, Johannes, Bischöfe und Jungfrauen, edele Köpfe von scharfer, lebendiger Charakteristik und energischer Durchbildung. Die Inschrift am oberen Rande lautet soweit noch sichtbar nach Auflösung der Abbreviaturen: *Consecratum est Altare . . . . . in honorem sanctorum Philippi et Jacobi apostolorum . . . . . . Anno domini 14(11).* Unter dem Bilde las Franz Kugler: *Orate pro domino Johanni de titzerueldt hujus ecclesie canonico et scholastico Altaris hujus fundatori.*

Der Canonicus und Scholaster Johann von Titzerveld, Notar des Stiftes St. Severin wird 1412 Oct. 28 in einer Urkunde des Pfarrarchivs, die Schenkung des Heinrich von Berchem und seiner Gattin Druda betreffend, als verstorben bezeichnet. Ein Legat von ihm mag daher wohl aus dem Jahre 1411 datiren. Auch wissen wir, dafs der Umbau der Kirche damals vollendet wurde. Für eine nähere Bestimmung der Entstehungszeit des fraglichen Bildes ist es jedoch von ausschlaggebender Bedeutung, dafs der Propst von St. Severin erst 1423 April 28 die Stiftung des verstorbenen Scholasters Johannes von Tytzervelde, welcher in der Severinskirche den Altar der Heiligen Philipp und Jakob errichtet, bestätigte.[19]) Es wäre widersinnig, die Verwendung gespendeter Mittel vor deren Annahme durch den Propst ansetzen zu wollen. Die Jahreszahl 1411 am Ende der Inschrift kann sich daher unmöglich auf das Crucifixusbild beziehen, dieses ist frühestens 1423, im zehnten Jahr nach dem Tode Hermann Wynrich's, etwa 30 Jahre nach Vollendung des Clarenaltares entstanden.

Ein zweites recht manierirtes Wandbild,[20]) der gekreuzigte Erlöser mit Maria, Johannes und geistlichem Stifter über einem seitlich eingebauten Altare in demselben Raume, dürfte aus noch späterer Zeit herstammen. Die Inschrift mit Datum MCCCCXI (1411) an der Wand neben dem Gemälde hat vermuthlich Bezug auf die Einweihung der Krypta. Ich möchte dieselbe als eine Abschrift oder Reminiscenz betrachten und mit der sonstigen Wand- und Gewölbedekoration des Raumes einer anderen Epoche zutheilen.

Die feinen Tafelgemälde des Altares aus der Pfarrkirche zu Roerdorf, eine Stiftung des

16) Photographie von A. Schmitz.

17) Wandbild Anbetung der hl. Dreikönige, Heilige und Stifter, von Prof. Martin ergänzt und übermalt.

18) Franz Kugler a. a. O. S. 288 und »Geschichte der Malerei« I S. 263 ist geneigt, das Gemälde für die Arbeit „eines nahen Vorgängers des sog. Meister Wilhelm" anzusehen. Vergl. auch Hotho »Malerschule des Hubert v. Eyck« I S. 238 und »Geschichte der christl. Malerei« S. 366. Schnaase a. a. O. VI S. 399 schreibt es einem unmittelbaren Nachfolger „Wilhelms" zu. Vergl. L. Scheibler in der »Zeitschrift für christl. Kunst« V (1892) Nr. 5. Ueber dem Wandbild wurden schwebende Engel mit dem Schweifstuch der hl. Veronika und Passionswerkzeugen etwa aus derselben Zeit aufgedeckt.

19) Gütige Mittheilung des Herrn Geh. Archivrath Dr. W. Harlefs in Düsseldorf (Regesten).

20) Vergl. L. Scheibler a. a. O. Sp. 141.

Grafen Werner II. von Pallant vom Jahre 1429 habe ich an anderer Stelle[21]) ausführlich beschrieben und als eine ausgezeichnete Arbeit aus der Spätzeit der hier besprochenen Kunstweise bestimmt. Bei der Votivtafel des Canonicus Johann v. Voirborch († 1431 Sept. 9)[22]) verhindern alte Uebermalungen ein sicheres Urtheil (Wallraf-Richartz-Museum Nr. 57).

Die Darstellung des Calvarienberges mit mehreren Passionsszenen (ebendort Nr. 42) entfernt sich in Stil und Auffassung wesentlich von allem Herkömmlichen. In dem Urheber dieser Tafel möchte man fast einen Vorläufer des alten Pieter Brueghel erblicken. Mit derbem Natursinn ist der Versuch gewagt, die Leidensgeschichte des Herrn in das gewöhnliche Alltagsleben zu übertragen. Deutlich erkennt man, wie der Künstler solche Hinrichtungsszenen selbstständig beobachtet hat. Er erzählt uns mit grofser Naivität, was er bei solchen Vorgängen bemerkte, wie das Volk von allen Seiten neugierig herandrängte und mit welch' roher Lust die Henker ihr grausiges Handwerk ausüben. Mit grofsartiger Tragik schildert er den Schmerz der Angehörigen und vergifst auch nicht, uns mit der umgebenden Szenerie bekannt zu machen. Im Hintergrunde sehen wir die Stadt Jerusalem mit ihren bunten, abenteuerlichen Gebäuden, weiter zurück in der Ferne grüne, von Burgen gekrönte Berge. Die Zeichnung ist noch sehr ungeschickt, die Perspektive völlig mifsglückt. Die Körper Christi und der Schächer am Kreuze sind viel zu lang. Grofse Nimben umgeben die Köpfe der Heiligen. Die Physiognomien sind an scharfen gebogenen Nasen besonders kenntlich. Einzelne Kriegsknechte wurden durch eine Art römisches Kostüm ausgezeichnet. Die Färbung ist hell und bunt, grünliche Töne bleiben vorherrschend.

Einige Nachrichten aus der Familiengeschichte der Stifter[23]) ermöglichen eine genauere Datirung des Werkes. Das kölnische Patriziergeschlecht van Wasserfafs, deren Abzeichen die Tafel trägt, wurde 1417 rathsfähig. „Gerard van dem Wasserfasse", der Begründer des Reichthums und Ansehens der Familie, auf unserem Bilde unten links als ein Greis mit spärlichem weifsen Haar dargestellt, war bis 1432 Rathsherr. Sein einziger Sohn Goddert, hier schon selbstständig mit Gattin und heranwachsender Tochter als Mitstifter den hochbetagten Eltern gegenübertretend, wurde zuerst 1433 in den Rath gewählt und war zwischen 1437—1462 Bürgermeister. Auch bei ihm wiederholt sich auf unserer Tafel das Familienwappen.

Wir werden demnach das Gemälde vermuthungsweise um 1432/33, jedenfalls aber nach 1430 und vor 1437 ansetzen können.

Wenn auch in starker Umwandlung reicht also der Einflufs Hermann Wynrich's bis in die 30er Jahre des XV. Jahrh. Erst in den Schöpfungen Stephan Lochner's erblüht der Kölner Schule ein neuer malerischer Stil, der letzte vollkommen originale, den der rheinische Boden erzeugte. — Und selbst der Meister des Dombildes wurzelt in seinen früheren Werken noch in den alternden Traditionen. Dieser Anschauung haben die Forscher bald nach Bekanntwerden des neuen Künstlernamens Ausdruck verliehen, indem sie Stephan zu einem Schüler des mythischen „Meister Wilhelm" machten.[24]) Volle 70 Jahre scheiden nun aber den Maler des Altares der Stadtpatrone von Wilhelm von Herle, es ist jene Epoche, in welcher der hier geschilderte Stil in Köln dominirte, die Machtsphäre Meister Hermann Wynrich's.

Mit den 40er Jahren erreichte dann Stephan Lochner's Thätigkeit[25]) einen weiteren Umfang. Im Jahre 1442 begründete er sein eigenes Atelier (Schrb. Nr. 335), 1447 war er zum ersten Mal Rathsmitglied und starb bereits 1451 im besten Mannesalter an der Pest, nachdem ihm die Eltern nur kurze Zeit im Tode vorangegangen waren (Vgl. Briefbuch 20, 148a). Die Seltenheit seiner Gemälde, vornehmlich der Werkstatt- und Schularbeiten sprechen ebenfalls

---

21) Vergl. »Zeitschrift für christl. Kunst« VI (1893) Nr. 2 mit 2 Lichtdrucktafeln.

22) Vergl. H. Keussen »Matrikel der Universität Köln« 12, 24. — Johann Voirborch war 1392, 1394, 1403, 1406/1407 Rektor; 1393, 1398 jur. Dekan. 1395—1408 Canonicus an St. Severin; 1399 advocatus Curie Col., 1414 Gesandter zum Konstanzer Concil, 1417 Gesandter an Papst Martin V., 1431 Exequien.

23) Vergl. Merlo „Kunstwerke, gestiftet von der Kölner Patrizierfamilie v. Wasserfafs" in der »Zeitschrift für christl. Kunst« II (1889) Sp. 75 ff. — Photographie von A. Schmitz.

24) Vergl. J. F. Böhmer „Meister Stephan, Maler zu Köln" in Schorn's »Kunstblatt« IV (1823) Nr. 8.

25) Ueber Meister Stephan Lochner vergl. »Zeitschrift für christl. Kunst« VI (1893) Nr. 7 mit Lichtdrucktafeln und Merlo »Kölnische Künstler« (Neuausgabe) Sp. 828 ff.

für die kurze Dauer seiner Thätigkeit. Bald nach der Mitte des Jahrhunderts erlag der Stil Stephan Lochner's dem unwiderstehlichen Vordringen des niederländischen Realismus.

Der hier dargelegte Entwicklungsgang der Kölner Malerschule findet eine vollkommene Analogie in dem Wachsen und Blühen der westfälischen Kunstschule, welche den Schöpfungen niederrheinischer Maler im ganzen Mittelalter ebenbürtige Leistungen gegenüberstellen konnte.[26])

In der von uns betrachteten Epoche geht diese Uebereinstimmung soweit, dafs die kritische Scheidung in vielen Fällen nur mit Schwierigkeit durchzuführen ist. Bei einer erheblichen Anzahl Tafeln gelangten die Forscher bisher nicht zu einer Einigung darüber, ob man dieselben der niederrheinischen oder der westfälischen Schule zuzutheilen habe.[27]) Derselbe sinnige Ausdruck, dieselbe Wärme des Gefühls verbindet sich mit einer durchaus ähnlichen Formengebung und verwandten Färbung.

Dieser Parallelismus hat für uns defshalb besonderen Werth, da einige der besten westfälischen Arbeiten mit annähernder Genauigkeit datirt werden können und somit auch einen Rückschlufs auf die Entstehungszeit verwandter rheinischer Gemälde gestatten. Das Triptychon mit der Kreuzigung Christi in der Wiesenkirche zu Soest (1376?) und das grofse Altarwerk zu Grabow in Mecklenburg vom Jahre 1379, welches Darstellungen aus dem Alten Testament und der Jugendgeschichte Jesu enthält,[28]) gehören nach Typen und Gewandbehandlung noch einer älteren, plumpen Kunstart an und verweisen den Ursprung des neuen Stils an die Wende des Jahrhunderts. In Meister Conrad von Soest, thätig zwischen 1402 und 1422, fand die westfälische Malerschule ihren vornehmsten Vertreter. Seiner Werkstatt entstammen wahrscheinlich das prächtige Altarwerk zu Niederwildungen[29]) um 1404, die figurenreiche Kreuzigung mit Flügelbildern (Passionsszenen) in der Pfarrkirche zu Warendorf 1404 oder 1414 und die Flügeltafeln eines Altars in Fröndenberg mit Darstellungen aus dem Leben Mariä und der Kindheitsgeschichte Jesu, eine Stiftung der Aebtissin Segele von Hamme zwischen 1410 und 1421.

In reger Thätigkeit verbreiteten die Malerwerkstätten zu Köln und Soest binnen kurzer Frist diese neue Kunstweise über das gesammte niedersächsische Gebiet. Vereinzelte Altarwerke, in ganz Norddeutschland zerstreut, zeugen noch heute für den lebhaften Export solcher Kunstwaare.

Einige Bruchstücke des grofsen Altarwerkes der Marienkirche zu Lübeck (verfertigt 1415 bis 1425)[30]) verrathen trotz der rohen Ausführung in manchen Einzelheiten noch eine gewisse Verwandtschaft mit Kölner Arbeiten. In der Darstellung der Verkündigung (Museum zu Lübeck Nr. 137, Aufsenseite: Zwei Apostel Nr. 138) erinnert beispielsweise der Erzengel Gabriel in Haltung und Handbewegung an dieselbe Figur der Tafel Nr. 9 im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln (Photographie von A. Schmitz). Auch die Brustbilder weiblicher Heiligen, jetzt in einer Seitenkapelle der Marienkirche, wiederholen verflacht und vergröbert denselben Typus, der zuerst am Rhein zur höchsten Vollendung durchgebildet wurde. Ganz Aehnliches ist auch an dem grofsen Flügelaltar aus der Barfüfserkirche zu Göttingen,[31]) eine Stiftung des Frater Heinrich von Duderstadt vom Jahre 1424 im Welfen-Museum zu Hannover und Herrenhausen zu beobachten. Die äufserste Grenze der ganzen Richtung, stilistisch wie örtlich, bezeichnet die Votivtafel des Canonicus Bartholomaeus Borcschow († 1426 Januar 24) im Dom zu Frauen-

[26]) Vergl. J. B. Nordhoff „Die Soester Malerei unter Meister Conrad“, »Bonner Jahrbücher« 67 (1879) S. 100 ff., 68 (1880) S. 65 ff. Derselbe „Studien zur altwestfälischen Malerei“, »Bonner Jahrbücher« 82 (1886) S. 122 und 87 (1889) S. 124 ff.

[27]) Zwölf kleine in einer Tafel vereinigte Passionsdarstellungen, ehemals in der Sammlung Clavé von Bouhaben zu Köln, bestimmte z. B. L. Scheibler als Arbeiten eines Kölner Malers vor „Meister Wilhelm“; dieselben stammen aber aus Westfalen und gehören nach meiner Ueberzeugung der dortigen Malerschule an (»Auktions-Katalog«. Köln 1894. Nr. 79).

[28]) Vergl. Adolf Goldschmidt »Lübecker Malerei und Plastik« 1890 Tafel 1 u. 2.

[29]) Nordhoff »Die Kunst- und Geschichtsdenkmäler der Provinz Westfalen« I (1880) S. 139; II (1886) S. 48.

[30]) Adolf Goldschmidt a. a. O. Tafel 3 S. 5.

[31]) Vergl. Hotho »Malerschule des Hubert v. Eyck« I S. 439. Kugler »Geschichte der Malerei« I S. 288. Schnaase a. a. O. VI, 474. Münzenberger in der »Zeitschrift für christl. Kunst« II (1889) Sp. 213 ff. und »Altarwerk« Lief. 7. Auf der Leiste zwischen den Bildern die Inschrift: *Ista tabula completa est sub fratre luthelmo pro t.(tempore) gardiano conventus istius orate pro eo. — Anno domini millesimo quadringentesimo vicesimo quarto sabato ante dnicam quartam post pascha.*

burg,[32]) auf deren Wichtigkeit für die deutsche Kunstgeschichte bereits v. Quast hinwies.

Auch in Nieder-Deutschland zersetzt allmählich ein derber Natursinn das zartempfundene Ideal überirdischer Schönheit. Grobkörnige, in allen Einzelheiten scharf individualisirte Physiognomien treten an Stelle jener holdseligen, jungfräulichen Erscheinungen. Genrehafte Episoden, mitunter gewürzt durch eine humoristische Wendung, stehen in Kontrast zu der ergreifenden Schilderung des bittern Leidens des Erlösers und der Martyrien seiner Heiligen. In den 30er Jahren des XV. Jahrh. scheint ein genialer Maler diese Anschauungen zuerst in den nordischen Hansestädten angebahnt zu haben, einige seiner vortrefflichsten Werke deuten auf Hamburg als Stätte seines künstlerischen Schaffens.

Ein grofses, um 1435 vollendetes Altarwerk aus der Kapelle der Englandsfahrer, der abgerissenen St. Johanniskirche zu Hamburg, von welchem das grofsherzogliche Museum zu Schwerin neun Tafeln Nr. 735 ff.[33]) mit Darstellungen aus der Passion und dem Leben des hl. Thomas von Canterbury bewahrt, bietet den Ausgangspunkt zur Werthschätzung des hochbedeutenden Meisters, dem ich auch „Christi Leichnam von Engeln umgeben" aus der Hamburger Petrikirche (jetzt in der Kunsthalle ebendort) ein Meisterwerk herber Charakteristik und das kleine Tafelbild desselben Gegenstandes im städtischen Museum zu Leipzig Nr. 243 zuweisen möchte. Ein verwandtes Streben nach Naturwahrheit verbindet auch diesen niederdeutschen Realisten mit seinen rheinischen Zeitgenossen.

Nachdem wir die Entstehung eines neuen malerischen Stils in Köln gegen Schlufs des XIV. Jahrh. und dessen erfolgreiche Ausbreitung über das gesammte niederdeutsche Kulturgebiet eingehend betrachtet haben, erwächst uns nun auch die Aufgabe nach einer befriedigenden Erklärung für diesen unvermittelten Aufschwung künstlerischen Lebens zu forschen.

Die Begründung dieser Erscheinung beruht allerdings zum gröfsten Theil in der lebendigen Schaffenskraft und dem eigenartigen künstlerischen Empfinden eines genialen Kölner Malers; äufsere Anregungen mufsten jedoch hinzutreten, diesen schöpferischen Geist erst zu erwecken und in seine Bahnen zu leiten.

Als Ausgangspunkt aller neuen künstlerischen Bestrebungen des XIV. Jahrh. in Deutschland pflegt man gewöhnlich auf die seit ca. 1350 in Prag thätigen Maler hinzuweisen und deren bestimmenden Einflufs auf die oberdeutschen Malerschulen zu betonen. Aehnliche Einwirkungen sollen von Böhmen ausgehend auch die kölnische Malerzunft berührt haben.

Ein vergleichender Blick auf niederrheinische und Prager Malereien belehrt uns über die Unmöglichkeit eines solchen Zusammenhanges. Auf dem leuchtenden Goldgrund kölnischer Tafeln erscheinen zarte, schmiegsame Gestalten von weich herabfliefsenden Gewändern umhüllt, holdselige Mädchengesichter mit gesenkten Blicken, friedfertige Jünglinge und beschauliche Greise. In den Gemälden des tüchtigsten Prager Künstlers, Meister Theodorich († um 1380), treten uns hingegen gedrungene vierschrötige Figuren thatenfrisch entgegen. Die Schädel sind grofs und derb gebildet, mit klobigen Nasen und kräftigen Backenknochen; weitgeöffnete, dunkele Augen schauen heiter in's Leben. Die Gewandung ist noch alterthümlich gelegt und gefältelt. Kurz, man kann sich in Intention und Durchbildung kaum einen gröfseren Gegensatz vorstellen. Zudem verdankte die ganze Kunstschule in Prag einzig dem Herrscher-

---

32) v. Quast »Denkmale der Baukunst in Preufsen« 1852 S. 23 ff. Rundes Gemälde dat. 1426. „Es zeigt in einer Weinlaube die sitzende gekrönte Jungfrau Maria mit dem Christkinde, dem ein Engel Blumen darreicht. Vor denselben kniet verehrend ein Canonicus, welcher durch eine weibliche Heilige im Pelzmantel und mit einem Gefäfse in der Hand (St. Magdalena) vorgestellt wird. Zu den Seiten zwei Wappenschilder, darunter steht die Inschrift in gothischen Minuskeln: *Anno dni Mᵒccccᵒxxviᵒ die xxiiij mens. Januarij obiit ven⁹abilis dno mgr. Bartholome⁹ Borcschow decanusꝫ Canonicus Warmiensis orate pro eo.* Bei einer etwas lichten Färbung ist das Bild nicht nur durch die ideale Schönheit der Heiligen ausgezeichnet, und darf namentlich die hl. Jungfrau den besseren Werken der Kölner Schule, der das Bild trotz des lichten Farbentons am meisten verwandt ist, verglichen werden. Die sichere Datirung des Bildes ist daher der Vergleichung wegen von nicht geringem Werthe". Ad. Boetticher »Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Ostpreussen« Heft IV Abbildg. 83 (Autotypie). Die Stilverwandtschaft scheint mir ziemlich gering. Die Formen derber und ausgesprochener.

33) Vergl. Friedr. Schlie »Beschreibendes Verzeichnifs der Werke älterer Meister in der grofsherzoglichen Gemälde-Gallerie zu Schwerin« 1882 S. 433 ff. Ein geringeres Altarwerk mit Szenen aus dem Leben Christi auf den Aufsenseiten der Flügel, aus der Jacobikirche zu Lübeck herstammend, um 1435 vollendet, kam 1841 aus der Kirche zu Neustadt in Mecklenburg in das Antiquarium des Schweriner Museums.

willen Karls IV. ihre Entstehung, der dieselbe aus verschiedenartigen Elementen (darunter auch ein oberrheinischer Maler Nicolaus Wurmser) zusammenstellte. Sie entbehrte durchaus der inneren Kraft und des selbstständigen Lebens und zerfiel, sobald die Fürsorge der fürstlichen Gönner sich von ihr abwandte.

Die äufseren Einflüsse, welche eine Verjüngung der Kölner Schule herbeiführten und deren schönste Blüthe zeitigten, werden wir daher auf anderer Seite zu suchen haben.

Im Verlaufe unserer Darstellung hatten wir häufig Gelegenheit, auf die nahe Verwandtschaft mannigfacher kölnischer Malereien mit den Arbeiten französischer Enlumineure hinzuweisen. In solchen Buchmalereien finden auch die lieblichen Gestalten der vorzüglichsten Mitteltafeln des Clarenaltares in mancher Hinsicht ihre Vorläufer. Gerade diese Kunstgattung hatte den Sinn für das Zierliche und Gefällige entwickelt; auch die delikate malerische Behandlung der besten Kölner Tafelbilder erinnert an die mit spitzem Pinsel zart ausgeführten Deckmalereien der weitberühmten Pariser Codices.

Diese Beobachtungen werden noch unterstützt durch urkundliche Nachrichten. Der Kölner Maler Hermann, den wir vermuthungsweise mit dem Urheber des neuen Stils, Meister Hermann Wynrich, identifizirten, arbeitete für die Karthause in Dijon, eine Stiftung des Herzogs Philipp II. des Kühnen vom Jahre 1383. Die Hauptstadt des Burgunderreiches gestaltete sich damals zu einem Sammelplatz der ersten französischen und niederländischen Künstler. Der Austausch ihrer Erfahrungen begünstigte auf allen Gebieten technische Fortschritte, die bedeutenden Aufträge des üppigen Hofes spornten ihren Eifer und künstlerischen Ehrgeiz und entwickelten eine neue Geschmacksrichtung.

Die vielfältigen Eindrücke, welche der kölnische Maler hier empfing, trugen reichliche Frucht, sie befähigten ihn zu einer künstlerischen That, es gelang ihm, dem überirdischen Schönheitsideal des Mittelalters geklärte Gestalt zu verleihen.

(Schlufs folgt.)

Bonn. E. Firmenich-Richartz.

Die Turnustafel im Dome zu Chur.

Mit 2 Abbildungen.



Die Turnustafel des Domes zu Chur, die hier in zwei Abbildungen zur Darstellung gebracht ist, hat bereits im Jahre 1857 in den »Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft zu Zürich« eine Veröffentlichung gefunden.[1]) Derselben ist aber trotz des Ansehens, welches diese Zeitschrift geniefst, eine allgemeine Beachtung nicht zu Theil geworden.

In dem bekannten, alles einschlägige Material sorgfältig sammelnden und verwerthenden »Handbuche der kirchlichen Kunstarchäologie« von Otte-Wernicke wird sie nicht erwähnt; von Viollet-le-Duc wird sie zwar besprochen und auch in Abbildungen vorgeführt, aber auch dieser hat die Züricher Publikation nicht berücksichtigt, er vermerkt vielmehr ausdrücklich, dafs er die Zeichnungen Didron verdanke.[2]) Die hier unter Figur 1 mitgetheilte Seite der Tafel ist bei Viollet-le-Duc ebenfalls in voller Ansicht dargestellt; die Wiedergabe der anderen, hier in Fig. 2 abgebildeten Seite ist dort dagegen auf den oberen Theil beschränkt. Beide Abbildungen geben aber, da sie in ihren Gesammtverhältnissen von dem Original ganz wesentlich abweichen, von diesem ein durchaus falsches Bild, und in den Einzelheiten werden sie demselben ebenfalls nicht gerecht.[3])

In der Abhandlung, die Pieper dieser Gattung des mittelalterlichen Kirchenmobiliars gewidmet hat, ist die Illustration auf ein Kopfstück beschränkt geblieben.[4])

Wenn die Züricher Publikation der Churer Turnustafel somit, wie sie die erste war, so auch immer noch die beste und vollständigste ist, so entbehrt eine wiederholte Behandlung

[1]) Band XI, Heft 7, Zürich 1857. (Jak. Burckhardt) „Beschreibung der Domkirche zu Chur".

[2]) Viollet-le-Duc »Dictionnaire raisonné du mobilier français«, Paris 1872, I S. 265 f.

[3]) Während z. B. bei dem Original das innere Feld nahezu dreimal so breit als der Rahmen ist, mifst dasselbe bei Viollet-le-Duc nur das $1^1/_2$fache der Randbreite. Die schmalen begrenzenden Säume, besonders der äufsere, sind viel zu breit gezeichnet.

[4]) Pieper »Evangelischer Kalender«, Jahrbuch für 1863, S. 81.

des gleichen Gegenstandes gleichwohl nicht der Berechtigung. Denn so trefflich die dort gebotenen Abbildungen in gewisser Hinsicht auch sind, so geben sie doch die charakteristische Behandlung des Originals nicht unverändert wieder. Das Ornament ist derber und massiger gehalten, die Unregelmäfsigkeiten der Ausführung, obgleich gerade in ihnen ein nicht geringer Reiz liegt, sind zu Gunsten einer symmetrischen Anordnung thunlichst korrigirt. Die hier mitgetheilten Abbildungen der Turnustafel stellen dieselbe, weil auf photographischen Aufnahmen beruhend, in allen ihren Einzelheiten in voller Treue dar.[5])

Auf den Turnustafeln wurden die Namen derjenigen Geistlichen vermerkt, welche die Reihe (turnus) traf, bestimmte Offizien während der Woche zu verrichten. Noch zu Beginn des vorigen Jahrhunderts war in der Kathedrale von Rouen in der Nähe des Hochaltars an einem Pfeiler eine solche Tafel angebracht, die mit Wachs überzogen war; in dieses wurden die Namen des Celebranten, des Diakons und Subdiakons eingeritzt. Derselbe Gebrauch bestand in der Kirche von Saint-Lô zu Rouen.[6])

Noch jetzt, sagt Viollet-le-Duc, sind diese Tafeln in unseren Kathedralen und grofsen Pfarrkirchen in Gebrauch, aber statt des Wachses sind sie mit Tuch überzogen, an welches man ein Papier mit den Namen anheftet.[7])

Auch in Chur wurden die Verzeichnisse auf Papier geschrieben, die dann der Tafel aufgeklebt wurden. Als die Tafel, so heifst es in dem Aufsatze in den »Züricher Mittheilungen« von 1857, vor einigen Jahren der Reinigung und Ausbesserung unterworfen und bei diesem Anlasse das Namensverzeichnifs der jetzigen Domherrn abgenommen wurde, fand sich unter den im Laufe mehrerer Jahrhunderte aufgeklebten Verzeichnissen ein Bruchstück aus dem XIII. und XIV. Jahrh. mit den Namen Eglolfus, Wernherus, Petrus, Johannes u. s. w., dann ein viel späteres mit der Aufschrift: *Anno M. D. L. XXXVIII die decimo sexto Octobris in generali capitulo Sancti Galli a Dominis canonicis Presbyteris, Diaconis, Subdiaconis, almae ecclesiae Curiensis statutus est ordo anno integro poena solita servandus.*[8]) Der Ordo, wie ihn gegenwärtig noch die eine Seite der Tafel zeigt (Fig. 2) enthält nur die Titel der geistlichen Würdenträger, nicht ihre Namen; in der oberen Abtheilung den Praepositus, Decanus, Scholasticus, Cantor, Custos und Sextarius; die zwei an erster Stelle genannten fehlen in der unteren, sonst gleichlautenden Abtheilung. Unabhängig von den wechselnden Namen der jeweiligen Stelleninhaber war das Verzeichnifs somit dauernd brauchbar; in die Löcher, welche sich in der oberen Abtheilung am Beginn, in der unteren am Schlufs der Zeilen befinden, wurden Holzstifte eingesteckt und so der oder die an der Reihe befindlichen Geistlichen bezeichnet, also ein Verfahren, wie es zur Feststellung der Reihenfolge der Mefsdiener ja noch jetzt in manchen Kirchen gebräuchlich ist.

Die Turnustafel in Chur ist aus einem Stück Kastanienholz gefertigt; bei einer Stärke von 3 *cm* mifst sie 31 *cm* in der Breite und 92 *cm* in der gröfsten Höhe. An dem Eisenblech, welches an den Schmalseiten herumgelegt ist, ist am Kopfende die in einem Ringe bestehende Aufhängevorrichtung angebracht; ursprünglich soll die Tafel an einem Pfeiler der Kirche in Angeln aufgehängt gewesen sein,[9]) ein darauf hinweisendes Merkmal habe ich jedoch an derselben nicht mehr finden können. Die Anordnung ist auf beiden Seiten die gleiche: ein ornamentirter Streifen zieht sich wie ein Rahmen rund um die ganze Tafel herum; das durch den halbrunden oberen Abschlufs der Tafel gebildete Tympanonfeld ist nach unten hin gerade abgeschlossen, und so ergibt sich für das zu den Eintragungen bestimmte Mittelfeld die Form eines langgestreckten Rechtecks.

---

[5]) Die Aufnahme besorgte Photograph E. Lang zu Chur, der, beiläufig bemerkt, den interessanten Flügelaltären, an denen Graubünden noch recht reich ist, eine besondere Sorgfalt zugewendet hat.

Dem Domkustos, Herrn Domkapitular Tuor zu Chur, verfehle ich nicht für die Freundlichkeit, mit der er mir die Tafel zur photographischen Reproduktion zugänglich gemacht hat, auch an dieser Stelle meinen Dank auszusprechen.

[6]) »Voyages liturg. en France«, par le sieur de Moléon, 1718, S. 275. Viollet-le-Duc, a. a. O. S. 261. Ueber eine aus dem Kloster Paradies bei Soest stammende Wachstafel vgl. Sauer in Pick's »Monatsschrift für die Geschichte Westdeutschlands«, Trier 1878, IV. Jahrg., S. 95. Die Eintragungen betreffen Ausgaben des Klosters.

[7]) Viollet-le-Duc a. a. O. S. 266.

[8]) »Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich«, a. a. O. S. 157.

[9]) Wie vor.

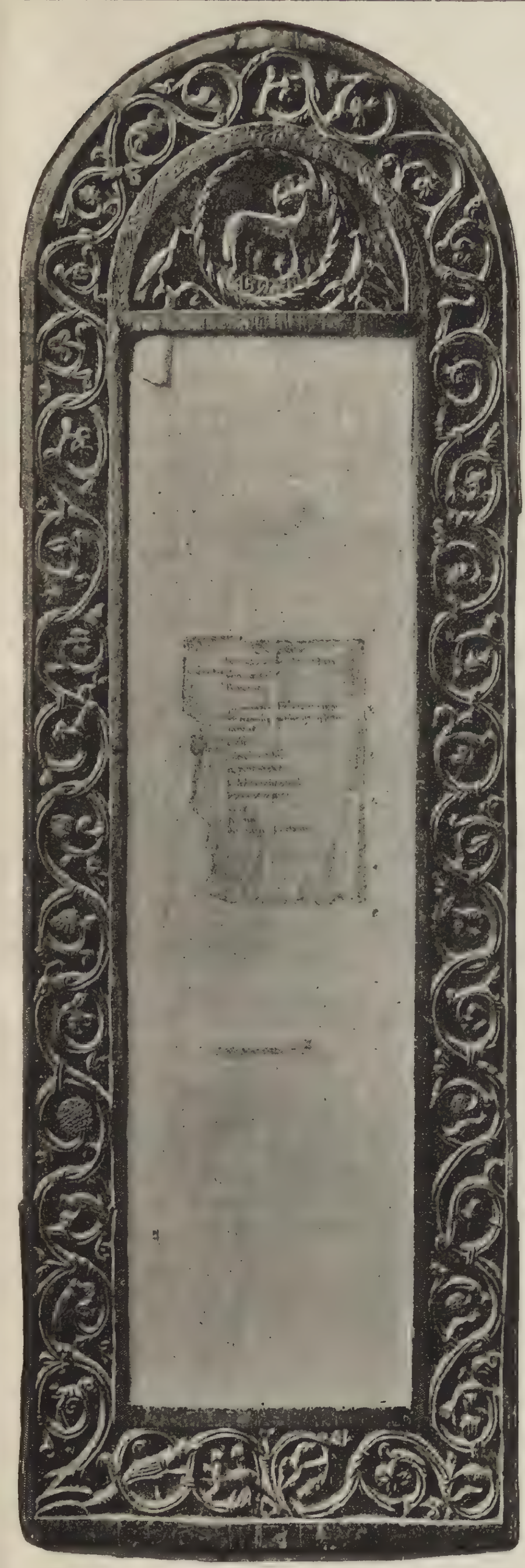


Fig. 1.



Fig. 2.

Turnustafel im Dome zu Chur.

Die das Ornamentband einfassenden glatten Säume des Rahmens sind am Fufsende etwas breiter gehalten als an den Seiten, und ist so ästhetisch zu dem hohen Kopfstück ein Gegengewicht geschaffen.

Aber nur in dieser Gesammtgestaltung stimmen die beiden Seiten überein, in der Ausbildung des Randstreifens wie des Tympanons weichen sie durchaus voneinander ab.

Die in Fig. 1. dargestellte Seite zeigt ein Rebenornament, das unten in der linken Ecke beginnt und in einem wellenförmigen Zuge die ganze Tafel umläuft. Bei jeder Windung treibt der Weinstock neue Zweige hervor, die, in unregelmäfsigem Wechsel mit dem Hauptstamme entweder einfach gabeln oder unter ihm sich durchwinden. Spiralförmig sich umlegend treiben sie bei jeder Biegung Trauben und Blätter in verschiedener Gröfse und Entwickelung hervor, so dafs alle Zwickel ornamental gefüllt sind. In dem unteren Theile ist das Rankenwerk noch weiter durch Thierdarstellungen belebt; am Fufse sind es Drachen und Löwen, die sich wie zum Kampfe gegenüber stehen, an den Seiten Vögel, die an den Trauben picken.

Der das Tympanon umrahmende Saum ist mit einem leicht eingeritzten palmettengefüllten Zickzackmuster verziert; das Feld selbst enthält in einem geflochtenen Kranze wie in einer Aureole aufrecht stehend das Lamm Gottes, als agnus dei auch durch die Inschrift zu seinen Füfsen bezeichnet. Zwei Tauben, das altchristliche Symbol der Gläubigen, sitzen zu ihm emporschauend zu seinen Seiten in den Bogenzwickeln auf einem durch Blätter und Stengel charakterisirten Laubwerk.

Vollständig abweichend hiervon ist das Schnitzwerk der anderen Tafelseite gestaltet. (Fig. 2.) Hier hat der Künstler sich in einer ganzen Musterkarte von Ornamenten versucht. Den unteren Rand schmücken drei Rundmedaillons, zwei auf den beiden Seiten, eins in der Mitte. Gefüllt sind dieselben mit stets verschiedenartig gestaltetem Blattwerk, das aber insofern wieder übereinstimmt, als dasselbe sich überall zu der Kreuzform zusammensetzt. Die drei Rosetten sind in der Mitte durch einen Steg miteinander verbunden, dem ein Flechtband eingeschnitten ist und dem nach oben und nach unten sich Reihen von schmalen lanzettförmigen Blättern anschliefsen.

Ganz anders ist die Ornamentirung der Zierstreifen auf den beiden Langseiten, die aber unter sich auch wieder verschiedenartig gebildet sind. Bei den Seiten gemeinsam sind nur die beiden Greife, die in der Mitte der Streifen in viereckiger Umrahmung angeordnet sind. Unter und über dieser Thierfigur zeigt nun die linke Seite eine Verzierung, die aus dreieckigen Palmetten zusammengesetzt ist. Aber auch diese beiden Hälften weichen wieder voneinander ab, indem im oberen Theile je vier Palmetten ein Rechteck, unten aber je zwei Palmetten eine über Eck gestellte Raute bilden, wobei dann die Zwickel durch Palmetten von gleicher Bildung ausgefüllt werden.

Die rechte Seite des Rahmens wird ebenfalls von einem palmettenartigen Ornament eingenommen; dasselbe besteht aus einer fächerartigen Mittelpalmette, die seitlich von zwei weiteren Palmetten umrahmt wird. Die Anordnung ist so gewählt, dafs das Ornament abwechselnd nach innen und nach aufsen gerichtet ist. Auch hier sind die dreieckigen Eckzwickel mit Palmetten gefüllt.

Dasselbe Blätterornament ist auch in dem das Tympanon umrahmenden Halbkreise angewandt; es dient hier als Füllung zwischen den beiden Rundmedaillons am Bogenanfange und dem quadratischen Felde am Bogenhaupte. Diese drei Medaillons sind alle mit Figuren geschmückt, die unteren mit Vögeln; das quadratische Feld zuoberst nach der Beschreibung in den »Züricher Mittheilungen« mit Schlangen, die sich um sich selbst herumdrehen und gegenseitig in die Schwänze beifsen. Diese Darstellung ist aber beschädigt, so dafs eine genaue Unterscheidung der Einzelformen dadurch behindert ist. Vielleicht ist darin eine Darstellung der Mosesschlange als Symbol Christi zu erblicken.[10]) Das Tympanonfeld umgibt ein mit Flechtmuster verzierter Saum; es wird von einem Baume eingenommen, unter dessen auf beiden Seiten symmetrisch herniederhängenden Aesten, den Rücken dem Baume zugewendet, zwei Löwen lagern.

---

[10]) Die Inschrift eines Glasgemäldes des XII. Jahrh. in der Abteikirche von St. Denis gab die Erläuterung dieser Symbolik in folgenden Worten:

Sicut serpentes serpens necat aeneus omnes
Sic exaltatus hostes necat in cruce Christus.

Vgl. Barbier de Montault »Traité d'Iconographie chrétienne«, Paris 1890, II, S. 59.

Das Schnitzwerk ist leicht und flott, nur $^1/_2$ *cm* tief aus dem Holze herausgearbeitet; die in Fig. 1 dargestellte Seite zeigt im Ganzen ein kräftigeres Relief, während die andere Seite, Fig. 2, die sich besonders durch den Reichthum an verschiedenen Mustern auszeichnet, nur in den Hauptkonturen stärker ausgegründet, sonst aber mehr in leichter Kerbschnittmanier behandelt ist.

In jedem Zuge bekundet die Arbeit den frei schaffenden, nicht ängstlich an eine Zeichnung sich bindenden Künstler, der sogar vor groben Unregelmäfsigkeiten nicht zurückschreckt. Man sehe z. B. in Fig. 2 die verdrehte Stellung der Rosette unten rechts, die schiefe Quertheilung der Mittelrosette und besonders die ganz aus der Axe geschobene Schlangendarstellung über dem Tympanon: Erscheinungen, die durch die sich in ihnen aussprechende Unmittelbarkeit nicht zum wenigsten das ausmachen, was gegenüber manchen peinlich korrekt ausgeführten, aber völlig kalt lassenden Schöpfungen unserer Zeit die Werke des Mittelalters so anheimelnd erscheinen läfst.

Die Tafel präsentirt sich gegenwärtig in einem glänzenden Braun; als der Verfasser des Aufsatzes in den »Züricher Mittheilungen« sie zeichnete, waren noch in Spuren die Farben erkennbar, die dem schönen, seltenen Werk einst seinen vollen Schmuck verliehen: ultramarinblau war der Grund, von dem sich in Grün und in Roth die plastischen Theile abhoben.

Viollet-le-Duc wäre geneigt, der Tafel noch ein über das XII. Jahrh. hinausgehendes Alter zuzuerkennen, wenn der Domkirche von Chur selbst ein höheres Alter zukäme. Das Chor des Domes von Chur ist 1178 geweiht, die Weihe des Ganzen erfolgte im Jahre 1282. Die Formgebung der Tafel ist echt romanisch; ihrer Einreihung unter die Schöpfungen des XII. Jahrh. steht nichts entgegen, bei dem langen Nachleben der romanischen Kunst in Graubünden, von dem der Churer Dom selbst ein sprechendes Zeugnifs ablegt, ist es aber auch nicht ausgeschlossen, dafs das seltene Werk etwas jüngeren Ursprungs ist und dem XIII. Jahrh. angehört.

In ihrer schwungvollen Ornamentirung wie in der geschickten Vertheilung von Fläche und Umrahmung dürfte sich die Tafel für manche Zwecke als treffliches stilgerechtes Vorbild empfehlen.

Freiburg i. S. W. Effmann.

Bücherschau.

Für die „Bücherschau" ist seit Jahresfrist so wenig Raum erübrigt, dafs die Besprechung von manchen der eingesandten Werke weit über die beabsichtigte Zeitgrenze hat hinausgeschoben werden müssen. Eine Ausgleichung ist leider nur dadurch zu erreichen, dafs die meisten Referate wenigstens einstweilen auf ein ganz knappes Maafs zurückgeführt werden. D. H.

Der Kirchenbau auf Grund des Kirchenbaues in der Schöpfung. Von Rupert Gsaller, Architekt. Zweite im Text vollständig umgearbeitete und wesentlich erweiterte Auflage. Wien 1895, Kommissionsverlag der „St. Norbertus-Verlagsanstalt".

Diese sehr schnell in neuer gänzlich umgestalteter Auflage erschienene, von idealer Auffassung getragene Schrift will auf Grund philosophischer und biblischer Erwägungen, namentlich gestützt auf die Stelle der Geheimen Offenbarung XXI, 9 ff. eine ganz neue Gestaltung des christlichen Kirchenbaues herbeiführen, von dem Grundrifs, Aufrifs und Durchschnitt beigelegt werden. Die weitausholende Begründung derselben, für deren Mittheilung hier der Raum gebricht, mögen die Interessenten in dem Büchlein nachlesen. A.

Die älteste Bauperiode des Münsters zu Freiburg im Breisgau. Von Dr. Karl Schäfer. Freiburg 1894, Verlag von Lorenz & Wätzel.

Mit so viel Sorgfalt wie Verständnifs bemüht sich der Verfasser, die ursprüngliche Gestaltung, sogar Plananlage des berühmten, bisher noch wenig durchforschten Münsters festzustellen, von dem er einen Rekonstruktionsversuch vorlegt. Durch eingehende Vergleichung mit den oberrheinischen Bauten, namentlich dem Baseler Dom, gelingt ihm auch die Zeitbestimmung der romanischen Anlage. In Bezug auf den frühgothischen Weiterbau weist er den französischen Einflufs zurück, den er überhaupt bei der rheinischen Gothik möglichst zu beschränken mit Recht sehr bestrebt ist. R.

Praktische Rathschläge über kirchliche Gebäude, Kirchengeräthe und Paramente von Joh. Gerhardy. Paderborn 1895, Verlag von Ferd. Schöningh. (Preis Mk. 2,80.)

Aus den lehrreichen Artikeln über kirchliche Neu- und Erweiterungsbauten und über das weite Gebiet der kirchlichen Einrichtung und Ausstattung, mit welchen der Verfasser den „Katholischen Seelsorger" von

Anfang an versehen hat, ist das vorliegende Buch herausgewachsen, welches dem Klerus bei dieser schwierigen Aufgabe recht praktische Dienste zu leisten durchaus geeignet ist. Ueberall werden zuerst die liturgischen Vorschriften betont, sodann die Grundsätze entwickelt, die Rathschläge ertheilt, bei denen die Rücksichten auf die Zweckmäfsigkeit und Solidität im Vordergrunde stehen, die stilistischen Anforderungen mehr zurücktreten. Wer berufen ist, Kirchen zu bauen, zu restauriren, zu schmücken, wird in diesem Büchlein einen zuverlässigen Rathgeber finden. Schnütgen.

Die Apostelgruft ad catacumbas an der via Appia. Eine historisch-archäologische Untersuchung auf Grund der neuesten Ausgrabungen von A. de Waal. Mit 3 Tafeln. Rom 1894. (Preis 6 Mk.)

Dieses III. Supplementheft der „Römischen Quartalschrift" sucht auf Grund alter Nachrichten und neuer Ausgrabungen zu beweisen, nicht die Platonia bei der Kirche St. Sebastiano an der via Appia in Rom, wie bisher angenommen wurde, sei die Stätte, wo die Leiber der beiden Apostelfürsten vorübergehend bestattet gewesen (im I., spätestens um die Mitte des II. Jahrh.), sondern die benachbarte Kirche St. Sebastiano. Das Grab der Platonia nimmt der Verfasser, gestützt auf sehr umfassende Untersuchungen, für das IV. Jahrh. und für den hl. Quirinus in Anspruch. Seine Gründe sind schwerwiegend, aber nicht entscheidend, und voraussichtlich findet die wichtige Frage, die in Flufs gebracht zu haben das Verdienst des Verfassers ist, bald ihre definitive Lösung. K.

Süddeutsche Architektur und Ornamentik im XVIII. Jahrh., I. und II. Band. Die Klosterkirche in Ottobeuren. Aufgenommen und herausgegeben von Otto Aufleger, Architekt. 50 Blatt Lichtdruck. München 1894, Verlag von L. Werner.

Die Perle der deutschen Rokokokunst, die im Jahre 1737 begonnene, 1760 baulich vollendete und sofort mit Freskobildern, Stuck-, Bildhauer- und Schmiedearbeiten aufs reichste ausgestattete Klosterkirche von Ottobeuren wird hier in fünfzig Grofsfoliotafeln vorgeführt, die in technischer Hinsicht zu den besten ihrer Art zählen. Von ihnen sind zehn dem Bauwerk, neun den überaus reichen Altären, fünf den eleganten Stuckverzierungen, sechs den höchst kunstvollen schmiedeeisernen Füllungen und Gittern, zwanzig den an glanzvoller Durchführung wohl unerreichten Chor- und Beichtstühlen nebst Orgel gewidmet. Die Gröfse und Schärfe der photographischen Aufnahmen läfst auch die Details zur Wirkung kommen, so dafs hier dem Kunstgewerbe, insoweit es dem Rokoko zu dienen gewillt ist, Vorbilder allerersten Ranges geboten werden. A.

Unsere heutige Baukunst. Antrittsvorlesung von Dr. Heinrich Brockhaus. Leipzig 1895, Verlag von F. A. Brockhaus.

In diesem gedankenreichen Vortrage erscheinen dem Redner als die hauptsächlichsten Merkmale der heutigen Baukunst (etwa seit 1870) unbegrenzte Mannigfaltigkeit der Formen, hohe Ausbildung der Technik, vernehmliche Sprache des Details und Beseitigung der Farbenfurcht, welche Vorzüge er jedoch mit Recht nicht als das Verdienst der Gegenwart allein betrachtet, sondern auch der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts, insofern schon aus dieser die bezügliche Anregung stamme, also die Anknüpfung an die Denkmäler des Mittelalters. R.

Wisby och Dess Minnesmärken af Hans Hildebrand. Med 8 etsningar och 89 teckningar af Robert Haglund. Stockholm 1895, Wahlström & Widstrand (8 Hefte à 2 Kr.).

Der um die antike und mittelalterliche Kunstgeschichte Schwedens so hochverdiente Riksantiquarien und Direktor des Nationalmuseums veröffentlicht die Kunstdenkmäler der alten Hansestadt Wisby auf Gotland, die bekanntlich fast ganz in ruinenhaften mittelalterlichen Bauwerken bestehen. Bis zu welchem Grade aber diese Ruinen noch beachtenswerth sind, beweisen die zahlreichen vortrefflichen Textillustrationen und die grofse Radirung, welche jedem Hefte des prächtig ausgestatteten Werkes, das dem Könige Oskar II., dem grofsen Förderer der Wissenschaft und Kunst, gewidmet ist, beigegeben sind. S.

Der heilige Bernward von Hildesheim als Künstler und Förderer der deutschen Kunst. Von Stephan Beissel S. J. Mit 11 Lichtdrucktafeln und 57 Textillustrationen. Hildesheim 1895, Druck und Verlag von A. Lax. (Preis kart. 10 Mk.).

So vieles auch über den hl. Bischof Bernward als den grofsen Meister und Mäzen der Kunst, namentlich der Architektur, des Erzgusses, der Goldschmiedekunst und Miniaturmalerei geschrieben ist, es fehlte noch an einer gerade diese Seite zusammenfassenden Darstellung, und diese Aufgabe konnte keiner besser übernehmen und leichter lösen, als der die ganze mittelalterliche Kunstgeschichte Deutschlands und Italiens beherrschende, mit derjenigen Hildesheims ganz ungewöhnlich vertraute Verfasser. Den reichen Stoff vertheilt er auf acht Kapitel, welche Bernward's Erziehung und Jugend, Lehrthätigkeit bei Otto III., Bischofsamt in Hildesheim, Handschriften und Malereien, Bauten, Gufsarbeiten, endlich sein Grab behandeln und die Hildesheimer Kunst nach seinem Tode. So wird sein künstlerischer Entwickelungsgang in Hildesheim, am Hofe des Königs, auf vielfachen grofsen Reisen eingehend beleuchtet. Die überaus zahlreichen und noch zum grofsen Theile erhaltenen Kunstdenkmäler, die durch seine eigene Hand, auf seine Bestellung und durch seinen Einflufs entstanden sind, werden sorgfältig beschrieben an der Hand vorzüglicher Abbildungen, von denen nur einige etwas klein ausgefallen sind. Wie kräftig und entscheidend seine Anregung gewesen ist, beweist das ungemein lebendige Fortblühen der Kunstthätigkeit unter seinen Nachfolgern, welches in der anschaulichsten Weise geschildert wird. — Dieser Einblick in das deutsche Kunstschaffen des X. und XI. Jahrh., welche vielfach noch als sehr kunstarme Perioden gelten, wird Jeden, der ihn sich vergönnt, reiche Belehrung gewähren und grofse Befriedigung. Schnütgen.

Polygnot's Gemälde in der Lesche der Knidier in Delphi. Von Dr. Paul Weizsäcker. Mit 2 Tafeln und 8 Abbildungen im Text. Stuttgart 1895, Verlag von Paul Neff. (Preis Mk. 1,80).

Der Verfasser versucht es, von den beiden vielbehandelten Gemälden Polygnots, welche bekanntlich nur noch in der Beschreibung des Pausanias existiren, nachzuweisen, dafs sie nicht, wie bisher angenommen wurde, friesartig zwei Wände, sondern nebeneinander eine Wand geschmückt haben. Interessant, wenn auch nicht gerade vollständig überzeugend, sind die geistreich zusammengestellten Beweismomente, wie die bildlich beigegebenen Wiederherstellungsversuche. G.

Hans Raphon. Ein niedersächsischer Maler um 1500 von Dr. R. Engelhard. Mit sechs Lichtdrucken, Leipzig 1895, Verlag von E. A. Seemann.

Dem in letzter Zeit mehrfach behandelten Maler Raphon widmet der mit der Kunstgeschichte Niedersachsens besonders vertraute Verfasser die vorliegende Monographie, welche sich mit dem „Namen und der Heimath" (höchst wahrscheinlich Northeim), sodann mit den »Werken« des Künstlers beschäftigt, deren zwölf nachgewiesen, sechs in vorzüglichen Foliotafeln vorgeführt werden. Der Braunschweiger Altar und die Goslarer Rathhausgemälde werden ihm aus stilkritischen Gründen abgesprochen, wie die mit seinen Gemälden zu Altären verbundenen Skulpturen, die einen so wesentlich anderen Charakter tragen, dafs ihnen nicht einmal Zeichnungen von ihm zu Grunde liegen können. Möge der Verfasser seine soliden Kunstforschungen im Heimathsbezirke fortsetzen! S.

Die Darstellung der Gestalten Gottes des Vaters, der getreuen und der gefallenen Engel in der Malerei. Eine kunsthistorische Studie mit 112 Abbildungen auf 65 Tafeln, geschrieben und gezeichnet von Michel Engels, Maler im Athenäum zu Luxemburg. Luxemburg 1894, Verlag von V. Buck. (Preis Mk. 13,50.)

Dieser ikonographische Kursus ist aus der langjährigen Lehrthätigkeit des Verfassers hervorgegangen, der für denselben das bildliche Material mit grofsem Sammelfleifs und in ungewöhnlicher Fülle aus der ganzen Zeit des christlichen Kunstschaffens zusammengetragen hat, von den ersten Jahrhunderten der Kirche bis in die neueste Zeit, deren Gebilde ihm besonders sympathisch sind. Um diesem, den verschiedensten Techniken angehörigen Bilderschatz wenigstens durch einheitliche Reproduktionsart auch einen äufseren künstlerisch wirksamen Zusammenhang zu geben, hat der Künstler die Mühe nicht gescheut, ihn dafür durch Umzeichnung vorzubereiten, so dafs die Illustrationstafeln zu einem harmonischen Gesammtbilde sich vereinigen und mit dem erläuternden Texte eine sehr lehrreiche Studie darstellen über einige sehr wichtige Kapitel der christlichen Symbolik. B.

Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst in ihrem Verhältnifs erläutert an einer Ikonographie der Kirche und Synagoge. Eine kunsthistorische Studie von Dr. Paul Weber. Mit 10 Abbildungen in Lichtdruck und 18 Textbildern. Stuttgart 1894, Verlag von Ebner & Seubert. (Preis 4 Mk.)

Der Inhalt dieser aus der fruchtbaren Schule Janitschek's hervorgegangenen, dem Anscheine nach eng umgrenzten, in Wirklichkeit weitverzweigten Studie kann in einem kurzen Referate kaum angedeutet werden. Sie weist die umfassende und wichtige Rolle nach, welche die ikonographische Spezialität der Kirche und Synagoge das ganze Mittelalter hindurch spielt, sowie ihren Zusammenhang mit „dem im XI. Jahrh. zum Durchbruch gelangenden Antisemitismus", alles in der Absicht, um den Einflufs des geistlichen Schauspiels auf die kirchliche Kunst darzulegen, ein in der jüngsten Zeit vielfach erörtertes, aber der Prüfung noch sehr bedürftiges Thema. Der Verfafser hat das Verdienst, sie wesentlich gefördert zu haben durch diese überaus gründliche und präzise Arbeit, für welche das so zerstreute Material mit ungewöhnlichem Fleifse, aber auch Erfolge zusammengetragen ist. B.

Allgemeine Kulturgeschichte. Im Grundrifs dargestellt von Dr. Johannes Nikel, Oberlehrer am St. Mathiasgymnasium zu Breslau. Paderborn 1895, Verlag von Ferd. Schöningh. (Preis 4 Mk.)

Zugleich mit der wiederum neu bearbeiteten 13. Auflage der „Geschichtslügen" versendet der überaus fruchtbare Schöningh'sche Verlag als ein Glied der „Wissenschaftlichen Handbibliothek" die vorbezeichnete Kulturgeschichte, die um so wärmer zu begrüfsen ist, als es bisher an einem solchen auf christlicher Grundlage aufgebauten Hand- und Lehrbuch fehlte. — Den gewaltigen Stoff hat der Verfasser nicht nur, wie Grupp, nach sachlichen, sondern auch nach chronologischen Gesichtspunkten geschieden und in so übersichtlicher wie gemeinverständlicher Weise behandelt, überall den Einflufs der Religion bezw. der Kirche auf die Kulturentwicklung ganz besonders betonend. Auch die Kunst kommt in den einzelnen Perioden als Kulturfaktor vollauf zur Geltung, so dafs auch nach dieser Richtung die Lektüre des sehr anregend geschriebenen Buches grofse Befriedigung gewährt. D.

Der goldene Schnitt und seine Beziehung zum menschlichen Körper, zur Gestalt der Thiere, der Pflanzen und Krystalle, zur Kunst und Architektur, zum Kunstgewerbe, zur Harmonie der Töne und Farben, zum Versmaafs und zur Sprachbildung mit Zugrundelegung des goldenen Zirkels dargestellt von Kunstmaler Dr. Adalbert Göringer. Mit 2 Tafeln und vielen Illustrationen. München 1893, J. Lindauer'sche Buchhandlung.

Das uralte Prinzip des goldenen Schnitts weist der Verfasser von Neuem in der Natur, vornehmlich am menschlichen Körper, nach, die Wichtigkeit betonend, die sich daraus für die Kunst ergibt. Zugleich macht er mit einem von ihm erfundenen Instrumente bekannt, welches den Nachweis der allgemeinen Geltung dieses Grundsatzes wesentlich erleichtert. G.

Leitfaden für die Tempera-Malerei auf Leinwand, Kartons, Holz, Seide und Papier, sowie für die Dekorationsmalerei auf Mauer, Kalkputz und Leinwand von Baron Alfons von Pereira. 2. Auflage. Stutgart 1893, J. G. Müller & Cie.

In unserer Zeit des Suchens nach den besten und zuverlässigsten Maltechniken sind alle Beiträge zu

diesem wichtigen Thema willkommen, zumal so bewährte, wie das vorliegende Büchlein sie bietet. G.

A. Sturmhöfel, Akustik des Baumeisters. Berlin 1894. Verlag von Schuster & Bufleb.

Ueber die Fortentwicklung des Schalles in begrenzten Räumen sind vielfach Beobachtungen, Berechnungen und Untersuchungen angestellt worden, zuverlässige Gesetze aber, nach denen ein Baumeister bei seinen architektonischen Entwürfen zugleich auch die Akustik mit Sicherheit zu bemessen im Stande wäre, hat man noch nicht gefunden. Die Resultate der bisherigen Forschung sind dennoch derart, dafs bezüglich der Konstruktion, der Dekoration, der Art des Materials und der Ausstattung für die innere Architektur eines Gebäudes ziemlich sichere Anhaltspunkte geboten sind, mit Hülfe deren die Baumeister eine genügende und geregelte Schallentwicklung erzielen können. Da für gröfsere Kirchen und Säle, welche oratorischen und musikalischen Zwecken dienen sollen, eine möglichst gute Akustik ein Haupterfordernifs bildet, so dürfte es Sache der Architekten sein, um nicht dem blofsen Zufall sich anheim zu geben, die Ergebnisse der Studien auf akustischem Gebiete zu verwerthen. Vorliegende Broschüre bietet dazu reichliches und zuverlässiges Material. Cohen.

Notes sur l'exposition rétrospective d'Angers par L. de Farcy. Angers 1895, Impr. par Lachèse & Cie.

Der den Lesern unserer Zeitschrift (Bd. V, Sp. 31) als der Verfasser der grofsen Histoire de la broderie, der an Umfang und Inhalt keine deutsche Publikation auf diesem Gebiete gleichkommt, bekannte Graf de Farcy hat zu der diesjährigen Alterthümer-Ausstellung seines Wohnortes den Katalog besorgt und nachträglich die vorliegenden „Notes" herausgegeben, welche den Zweck haben, manche für den Katalog zu umfängliche Erklärungen, namentlich auch solche zu liefern, die sich auf die einzelnen Techniken beziehen. Die alten Teppiche, Stickereien, Spitzen, hl. Gefäfse und Geräthe werden eingehend besprochen und neben den Beschreibungen der einzelnen Ausstellungsgegenstände sind die allgemeinen Bemerkungen von ganz besonderem Werthe. Schnütgen

Mein Besuch in El-Achmim. Reisebriefe aus Aegypten von R. Forrer. Mit 33 Abbild. und 13 Tafeln. Strafsburg 1895, Verl. von Fr. Schlesier.

Dieses sehr anregend geschriebene, charakteristisch ausgestattete und gebundene Büchlein umfafst zwölf an den Redakteur G. A. Müller gerichtete Briefe, welche nicht nur die um die letzte Jahreswende erfolgte Nilreise des bekannten Sammlers und Kunstschriftstellers, namentlich seinen Besuch des Gräberfeldes von Achmim, seine dortigen Ausgrabungen und Entdeckungen anschaulich schildern, sondern auch mit den wissenschaftlichen Ergebnissen dieser erfolgreichen Expedition bekannt machen. K.

Regensburger Marien-Kalender für das Schaltjahr 1896. Regensburg, Pustet. (Pr. 50 Pf).

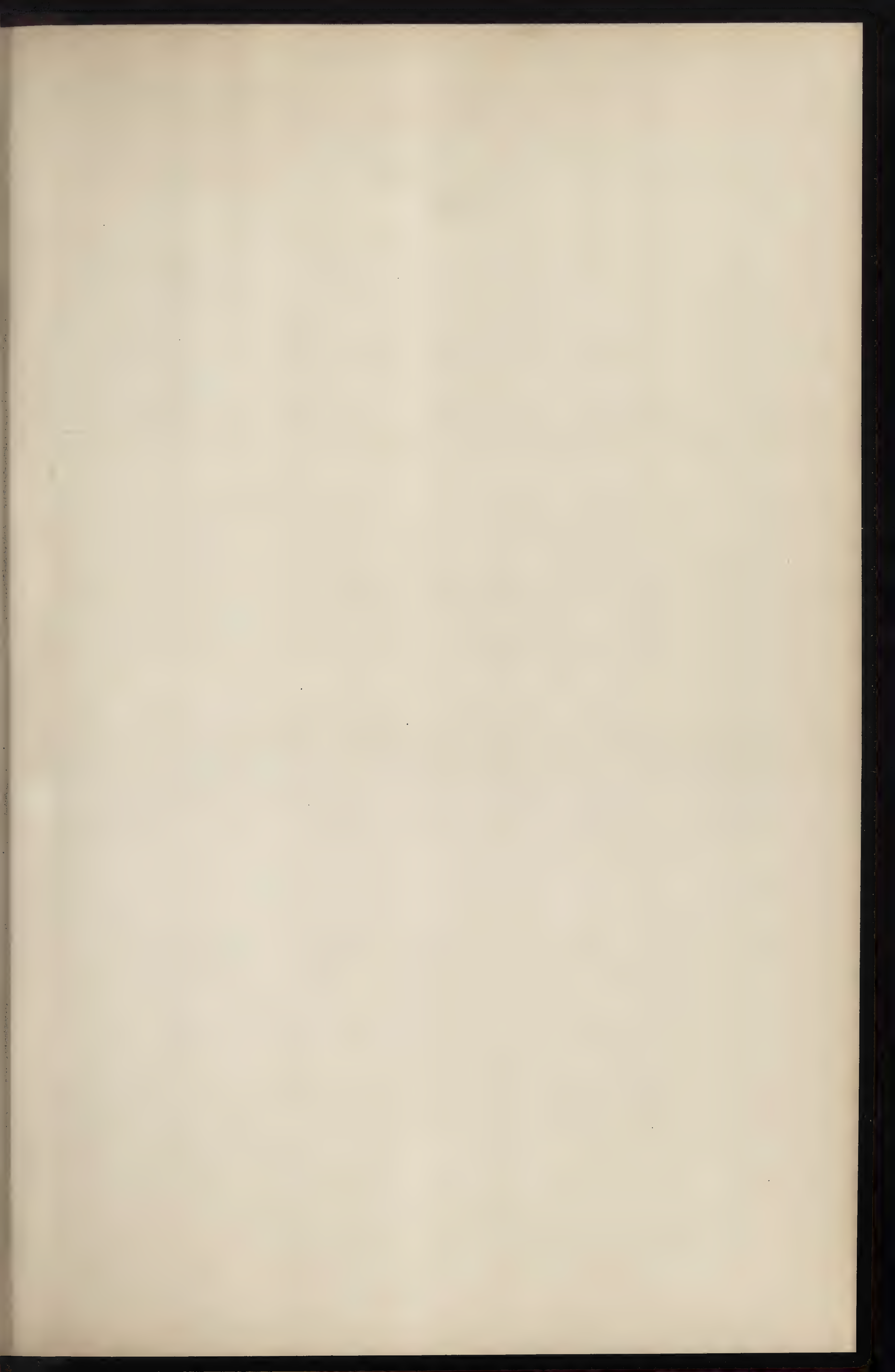
Die bildliche Ausstattung dieses XXXI. Jahrgangs übertrifft die meisten seiner Vorgänger noch an Reichthum und Geschmack. H.

Bilder aus der Apollinaris-Kirche bei Remagen von Ernst Deger, Andr. Müller und Fr. Ittenbach hat die „Photographische Union" in München in eleganter Kallikomappe herausgegeben, zwölf nach den Originalen aufgenommene Photographien, welche bei der Dunkelheit der Kirche durch ihre Klarheit in Staunen setzen, daher sehr geeignet sind, liebliche Erinnerungen zu wecken an die kaum gestorbenen und leider schon halb vergessenen vortrefflichen Meister, für welche dieses Werk nur als ein vorläufiges Denkmal zu betrachten ist. S.

Der Kunstverlag von Benziger & Co. in Einsiedeln versendet sein Magnifikat, zwölf Bilder in Lichtdruck aus dem Leben der Mutter des Heilandes, komponirt und gezeichnet von J. A. Unterberger jun. in rothem Leinenband mit hübscher Frontalverzierung zum Preise von 5 Mk. Die geschickt ausgewählten, zumeist architektonisch gefafsten Szenen sind in selbstständiger anmuthiger Gruppirung zart gezeichnet und werden ihrer fein abgetönten duftigen Wirkung wegen manche Liebhaberin finden. G.

Die Schwann'sche Verlagshandlung in Düsseldorf hat unter der Leitung des Franziskanerpaters Ewald durch den bekannten Historienmaler H. Commans zwei Serien von Heiligen und Seligen des Franziskanerordens zeichnen und lithographisch vervielfältigen lassen, welche alle Anerkennung und beste Empfehlung verdienen, weil die Darstellungen durchaus originell, künstlerisch abgerundet und von sehr erbaulicher Wirkung, dazu so kräftig und tüchtig in der Technik sind, dafs sie den Mangel der Farbe kaum empfinden lassen. Die zehn Exemplare der gröfseren Serie (40×27 *cm*) enthalten auf landschaftlichem oder architektonischem Hintergrunde Szenen aus dem Leben heiliger Ordensgenossen, während die zehn kleineren ($12^1/_2 \times 6^1/_2$ *cm*) Bildchen in röthlicher Einfassung einzelne Heilige vorführen, zumeist weniger bekannte, deren ikonographische Behandlung daher besondere Schwierigkeiten bot. Da zudem der Preis ein sehr mäfsiger ist (bei gröfserem Bezuge 40 Pf. bezw. 4 Pf.), so wird, zumal bei der steigenden Popularität des Franziskanerordens auf weite Verbreitung gerechnet werden dürfen. Schnütgen

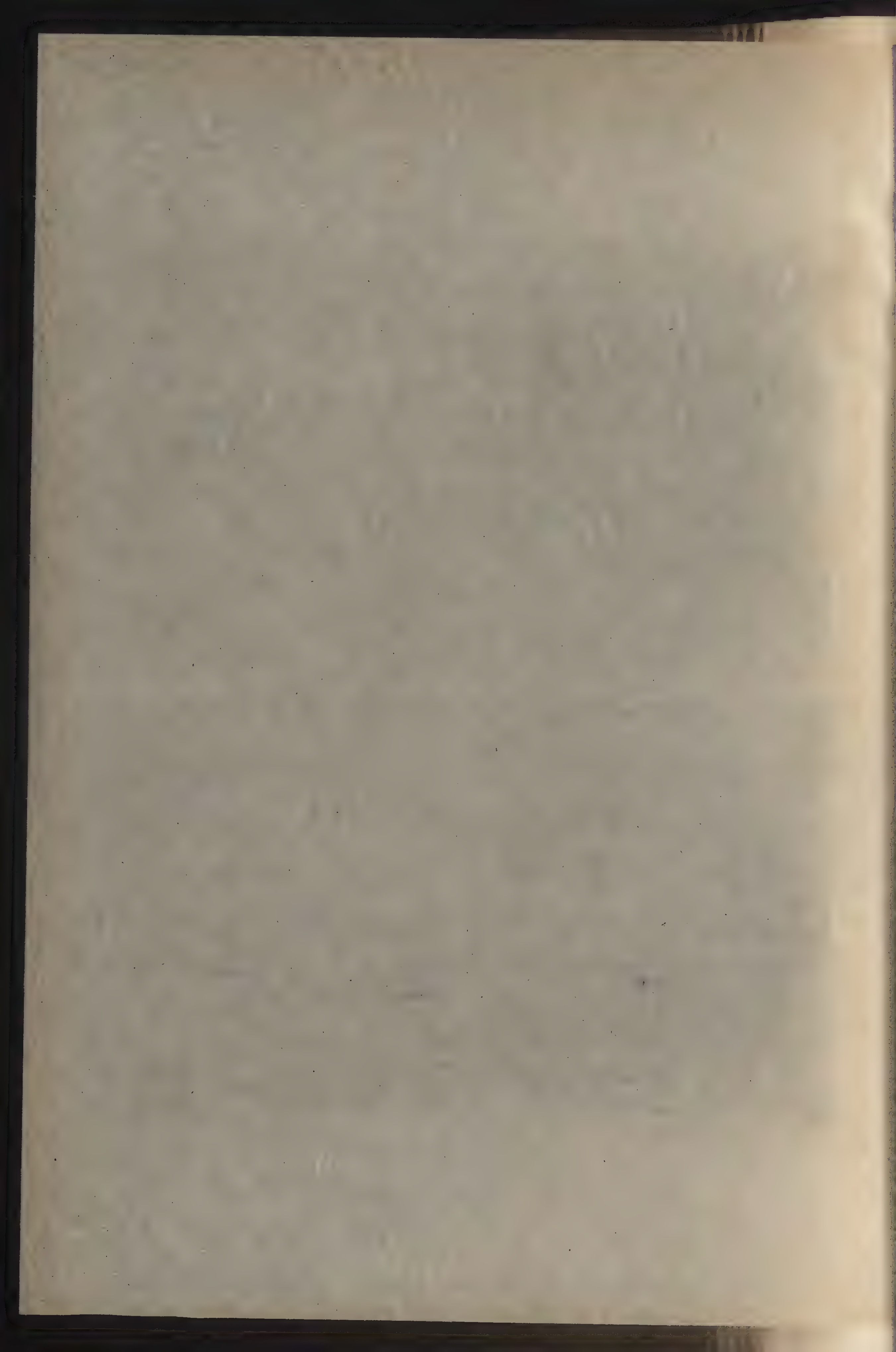
Der sehr produktive St. Norbertus-Kunstverlag in Wien hat wiederum eine Anzaht gröfserer und kleinerer Farbendruckbilder herausgegeben, die in technischer Hinsicht einen Fortschritt bezeichnen. Die beiden in verschiedener Gröfse gebotenen Bilder der in der Arbeit dargestellten hl. Familie nach Klein, deren Farben sehr lebhaft, deren Hintergrund fast überladen, sowie die mit einer ebenfalls zu unruhigen Umrandung versehene Kopie der Mater Salvatoris nach Fiesole sind anmuthige und erbauliche Zimmerzierden, und die vornehmlich zum katechetischen Gebrauche bestimmten äufserst wohlfeilen (100 Exempl. Mk. 1,20) Heiligenbildchen sind durchweg gut, wenn auch theilweise etwas zu weich gezeichnet und zu stark kolorirt. H.











Abhandlungen.

Die Verkündigung des Erzengels Gabriel.

Tafelgemälde der kölnischen Schule um 1480.

Mit Lichtdruck (Tafel VIII).

estimmend für die Entwicklung der Kölner Malerschule war seit dem Beginn der 60er Jahre des XV. Jahrh. der Meister des Marienlebens, eine der edelsten Erscheinungen der niederdeutschen Kunst, dessen räthselhafte Persönlichkeit sich leider noch immer hinter dem Schleier der Anonymität verbirgt. Man hatte ihn früher trotz des berechtigten Widerspruchs Passavant's mit dem trefflichen Bocholter Kupferstecher Israel van Meckenem († 1503) identifizirt und benannte ihn dann späterhin „Meister der Lyversberger Passion", obgleich diese über Gebühr gepriesene Folge von Darstellungen aus dem Leiden Christi (Wallraf-Richartz-Museum zu Köln Nr. 86-93) sich von jener Gruppe ausgezeichneter kölnischer Malereien (Münchener Pinakothek Nr. 22-28) durch eine derbere Auffassung unterscheidet und jedenfalls von schwächerer Hand herrührt.

In der Werkstatt des grofsen Löwener Stadtmalers Dierick Bouts († 6. Mai 1475) scheint der Meister des Marienlebens in die Geheimnisse der niederländischen Oeltechnik eingeweiht worden zu sein; hier trat der Kölner Künstler in den Bannkreis jenes herben Realismus, der sich die Aufgabe stellte, die Vorgänge der hl. Geschichte mit unerbittlicher Genauigkeit in naturgetreuer Wiedergabe aller Einzelheiten zu schildern. Der geistige Gehalt der rheinischen Kunst lebt daneben in den Schöpfungen des Meisters des Marienlebens unverkümmert fort; die innige Gefühlsweise offenbart sich in dem weihevollen Ernst der Auffassung und mannigfachen feinempfundenen Einzelzügen.

Eine grofse Anzahl niederrheinischer Maler scheint sich alsbald unserm Meister angeschlossen zu haben, fast sämmtliche kölnische Künstler bis in die 80er Jahre des XV. Jahrh. stehen mehr oder minder unter seinem Einflufs.

Auch der Meister des Sippenaltares (Wallraf-Richartz-Museum Nr. 116) knüpfte an diese überkommene Kunstweise an; wahrscheinlich ist er sogar ein Schüler des Meisters des Marienlebens gewesen, folgte aber späterhin mehr der Art des Gerard David und den Antwerpener Malern, deren schillerndes, zartrosiges Kolorit er zu erreichen strebte.

Aus der Zeit des Ueberganges der Kölner Schule von der herberen Darstellungsweise des Meisters des Marienlebens zu dieser zweiten malerischen Manier stammt nun das anmuthige Gemälde[1]) der Verkündigung des Erzengels Gabriel, welches wir hier in einer Lichtdruckreproduktion beifügen. Es gehörte ehemals zur Sammlung Weyer in Köln und wurde irrig der westfälischen Schule zugewiesen; bei der Versteigerung der Ruhl'schen Gemäldegallerie 1876 gelangten die beiden Täfelchen in die Sammlung Mathias Nelles zu Köln, der sie 1886 der Düsseldorfer Ausstellung[2]) anvertraute und dessen Erben sie demnächst durch Lempertz wieder versteigern lassen.

Maria in faltigem, dunkelblauem Gewande an einem Betpult knieend, wendet sich verschämt zu dem himmlischen Boten. Ihr Antlitz ist von aufgesetztem Goldnimbus umgeben, die Gesten drücken Staunen und Gottergebenheit aus. Gabriel trägt purpurnes Pluviale mit prächtiger Goldbordüre über dem weifsen Chorhemd; schillernde Pfauenfedern schmücken seine Fittiche. Den Hintergrund bildet das trauliche Gemach der hl. Jungfrau mit bequemer Ruhebank und allerlei Hausrath ausgestattet. Statuen zieren die Wände, romanische Fenster öffnen den Blick in die Ferne. Die Gesichtszüge der Madonna und des Erzengels sind überfein und spitzig, Mienen und Haltung nicht ganz frei von Affektation. Der Hauptreiz des Bildchens beruht in der durchsichtigen, zarten Behandlung, den vollen tiefen Farben und der überaus liebevollen Ausgestaltung aller Details — Qualitäten, welche den Vergleich mit den frühesten Arbeiten des Meisters der hl. Sippe nahe legen.

Bonn. E. Firmenich-Richartz.

---

1) Eichenholz, jede Tafel hoch 0,42 *m.* br. 0,24 *m.*

2) Vergl. Th. Levin in der »Kunstchronik« XXII (1886) Nr. 27 Sp. 435.

Alterthümer aus Kirche und Kloster des hl. Kreuzes zu Rostock.

Mit 11 Abbildungen.

II.

ie kleineren Kunstalterthümer des Klosters, welche der Verfasser dieser Zeilen während seiner Studentenzeit zu Anfang der sechziger Jahre noch auf dem (nicht mehr vorhandenen) Nonnenchor in der Kirche zu sehen Gelegenheit hatte, sind jetzt in einem Schrank des Betsaales im Kloster vereinigt.

Darunter fallen zunächst zwanzig kleinere Hausaltärchen oder Portatilien auf, welche alle miteinander die Form von Triptychen haben und mit Heiligenbildern im Charakter der niederdeutschen Malerschulen des XIV. und XV. Jahrh. gefüllt sind. Sie entsprechen somit den Eigenthümlichkeiten, welche, wie bereits im voraufgehenden Aufsatz erwähnt wurde, die Baudenkmäler der Stadt Rostock haben, die auf Schritt und Tritt an niedersächsische und westfälische Kunstwerke anklingen.



Abbild. 1. Devotions-Flügelbildchen des XV. Jahrh.

Es hat selbstverständlich keinen Zweck, alle diese kleinen Portatilien aufzuzählen, doch mögen einige von ihnen mit einer Abbildung und mit wenigen Worten hier einen Platz finden.

Inv.-Nr. 56. Höhe 0,395 *m* (Abbild. 1).

Geschlossen stellt das Altärchen einen mit Fiale und Krabben versehenen spitzen Hausgiebel dar, geöffnet zeigt es in der Mitte unter gothischem Reliefmaafswerk die Kreuzigungsszene. In der Gruppe der römische Hauptmann mit dem Spruchband: **vere filius dei.** Auf dem Flügel links oben die Gethsemaneszene, unten die Kreuztragung, rechts oben die Auferstehung und unten die Himmelfahrtsszene; in letzterer sieht man wegen Raummangels vom auffahrenden Christus nur die Beine unter einer Wolke. Malerei auf Goldgrund. Die Aufsenseiten sind hellroth überstrichen. Erste Hälfte des XV. Jahrh.

Inv.-Nr. 60. Höhe 0,195 *m* (Abbild. 2).

Aufsenseiten roth übermalt. Die Innenseiten mit Bildern: in der Mitte der Kruzifixus, Johannes und Maria. Auf den Flügeln: links der hl. Antonius, rechts der Engel am Grabe.

Inv.-Nr. 54. Höhe 0,18 *m* (Abbild. 3).

Aufsenseiten roth bemalt. Von den inneren Bildern zeigt das mittlere den Kruzifixus, Johannes und Maria. Auf den Flügeln: links ein Heiliger mit struppigem Haar und Bart, nach Art eines Eremiten, auch mit nackten Beinen und Füfsen, mit der Linken ein weifses Thier haltend, das wie ein Wiesel oder Kaninchen aussieht, rechts die hl. Katharina.

Nicht ohne Interesse ist auch die in diesen Bildchen angewandte Technik, sie ist durchweg die gleiche. Die Umrisse sind mit Schwarz auf Goldgrund gezeichnet, die Schatten mit kräftiger, oft derbstrichiger Schraffirung hergestellt, und in den Lichtern der Gesichter und Hände erscheinen zarte Fleischtöne, die mit einer Art von Temperamischung erzeugt sein werden. Die Bildchen haben meistentheils einen roth gefärbten Grund, der mit aufgetragenem goldenen Rankenwerk in gothischer Stilisirung gefüllt, bisweilen aber auch mit einem vertieften, aus Punkten gebildeten einfachen Muster versehen ist, das durch eine Punze erzeugt sein wird. Der Vordergrund ist zwecks Andeutung des Landschaftlichen nicht selten grün lasirt, es gibt hie und da nicht blofs grüne Gräser und Blumen, sondern auch grün überlaufene Felsstücke. Unter diesen zwanzig kleinen Triptychen lassen sich Reihen bilden, die von einem und demselben Meister herstammen. Gröfsere Zeitunterschiede aber dürften kaum festgestellt werden können, die meisten mögen aus der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts, nur wenige aus etwas früherer Zeit stammen.



Abbild 2.



Abbild. 3.

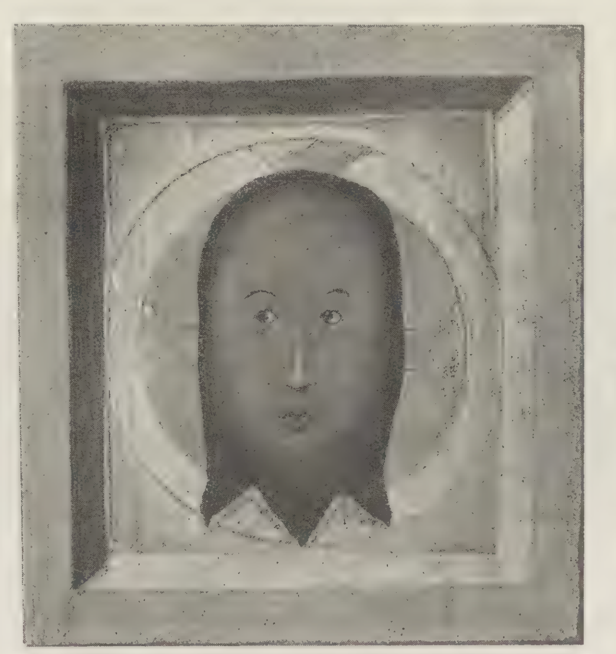
Ganz eigenartig sind die folgenden drei Altärchen.

Inv.-Nr. 69. Höhe 0,16 *m*. Arg mitgenommen, der Flügel rechts fehlt ganz, ebenso die in ein achteckiges kleineres Feld mit blauem Grund hineingelegte Hauptdarstellung in der Mitte. Jedoch sind noch Spuren der Einfassung dieses Achtecks erhalten. Von den vier Evangelistendarstellungen ist oben links der Mensch und unten rechts der geflügelte Stier am besten zu erkennen, oben rechts auch noch ein Flügel des Adlers, nichts mehr dagegen vom Löwen unten links. Die erhaltenen Theile zeigen die Technik der Goldschraffirung auf schellack- oder siegellackartigem rothen Untergrunde. Oberhalb des Adlers der Rest einer Glasdecke, welche der darunterliegenden Zeichnung einen grünlichen Ton verleiht. Auf beiden Langseiten des Achtecks Silberblumen mit schwarzer Unterlage, und unter dieser Unterlage wieder eine rothe Schellack- oder Siegellackschicht. Im Flügel links die noch einigermafsen zu erkennende Figur des hl. Petrus in gleicher Technik wie die Evangelistenzeichen. Die Formen im Kopf des Engels, des Petrus und des Adlerflügels erinnern an die Mitte des XIV. Jahrh. Die Aufsenseiten haben auch noch eine Ausstattung gehabt, das Mittelstück einen hellrothen Ueberzug auf Kreidegrund, die Flügel Goldblumen auf schwarzem Grund.

Inv.-Nr. 55. Höhe 0,125 *m*. Die Aufsenseiten sind schwarz überstrichen. Im Innern drei Flachreliefs in Wachs mit Papierunterlage. In der Mitte die hl. Veronika in ganzer Figur mit dem Schweifstuch, dessen Christuskopf ganz an den bekannten Kopf des Johann von Eyck

erinnert. Auf den Flügeln: links der hl. Petrus, rechts der hl. Paulus. Um die Figuren herum ein Schuppenornament mit einer Rahmeneinfassung, in welcher theils Blumen und Ranken, wie beim Mittelbilde, theils Blumen und Schuppen, wie bei den Flügelbildern, abwechseln. Anscheinend aus einer Holz- oder Metallmatrize geprefst. Mitte des XV. Jahrh., vielleicht noch etwas später.

Inv.-Nr. 70. Höhe 0,12 *m*. Der Flügel rechts fehlt. Die gleiche Wachstechnik wie im vorigen. In der Mitte die Madonna in Halbfigur mit dem Kinde, diesem die Brust reichend. Um das Haupt der Madonna Sonnenstrahlen, unter ihr die Mondsichel, rundherum Sterne. Das Ganze in einer frührenaissanceartigen Einfassung mit Bogenschlufs. Auf dem Flügel links ein Bischof in vollem Ornat und mit Patriarchalkreuz in der Linken. Der Hintergrund mit spätgothischer Pafsornamentirung. Dieses dem XVI. Jahrh. angehörende Triptychon ist somit von allen das jüngste. Unter den übrigen Alterthümern des Schrankes im Betsaal des Klosters mögen folgende genannt und beschrieben werden.



Abbild. 4. Christuskopf auf Pergament (ca. 1350—1400).

Inv.-Nr. 72. Dünne Metallplatte von Zinn, anscheinend durch Stempelpressung behandelt und darauf mit Farben übergangen. Höhe 0,135 *m*, Breite 0,105 *m*. Als Darstellung in Relief eine Madonna in Halbfigur mit dem Kinde. Jederseits vom Nimbus der Madonna ein musizirender Engel, gleichfalls in Halbfigur, der zur Linken mit einer Orgel, der zur Rechten mit einer Laute. Oberhalb der Gruppe ein gothischer Giebel, der durch einen später umgesetzten Rahmen abgeschnitten ist. Wohl aus der ersten Hälfte des XV. Jahrh.

Inv.-Nr. 76 (Abbild. 4). Christuskopf, auf Pergament gemalt, unter grün angelaufenem Glase in viereckiger Umrahmung, die anscheinend von gleichem Alter ist wie das Bildchen, von vergoldetem Eichenholz. Höhe 0,115 *m*, Breite 0,105 *m*. Kopf dunkelgraugrün, Kreuznimbus mit hellgrüner Farbe gefüllt. Die schräge Stellung der Augensterne weist das merkwürdige kleine Bild der gothischen Periode, und zwar der letzten Hälfte des XIV. Jahrh. zu. Es erscheint wie ein Vorläufer des bekannten Typus, den uns u. a. Jan van Eyck in einem trefflichen Bildnifs überliefert hat (s. o.).

Inv.-Nr. 78. Kleines Eichenholzkreuz, zum Zweck der Anbringung von Zeichnungen in Gold mit geleimtem Kreidegrund belegt. Höhe 0,26 *m*. Auf beiden Seiten noch die Spuren von kleinen mit Gold gezeichneten Weihekreuzen in Kreisen und Vierpässen, aufserdem auf den Enden der Arme noch Reste von Figuren, welche anscheinend Engel darstellten. Zweite Hälfte d. XV. Jahrh.

Inv.-Nr. 81. Reliquienkasten von Eichenholz, ohne Deckel, früher mit Schiebedeckel versehen. Lang 0,250 *m*, breit 0,205 *m*. Im Innern eine Pietà aus einer Art von Papiermaché, in Relief gebildet, umgeben von einem Blumenkranz, der aus übersponnenem Draht hergestellt ist. Auf jeder Seite der Madonna ein aufgeklebter Papierstreifen mit gothischer Minuskelschrift in rother Farbe, links: De s̄cto jodoco, rechts: De s. x milib' martirib'. Die Reliquien vom hl. Jodocus und den zehntausend Märtyrern scheinen in kleinen Knochenresten noch unter dem Papiermachérelief vorhanden zu sein. Zweite Hälfte des XV. Jahrh.

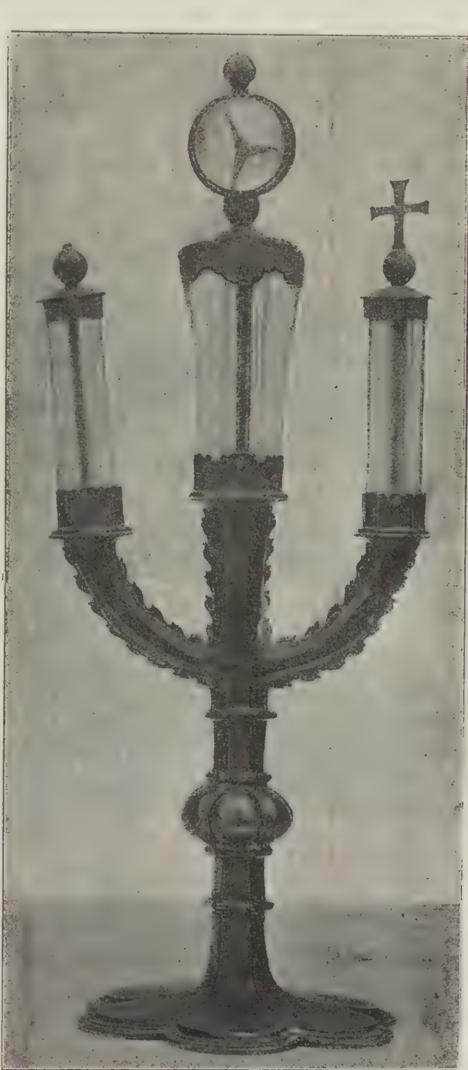
Inv.-Nr. 85. Reliquiarium in Form einer Terrasse, deren unterer Theil einen Kasten und deren oberer Theil ein aufzuklappendes Kissen bildet. Länge 0,21 *m*, Breite 0,21 *m*. Alles mit hellrother Seide überzogen, und diese

wieder mit kleinen, zierlich in gothischen Formen geschnittenen Metallblättchen benäht. In der Mitte des Kissens eine Vertiefung mit befestigten kleinen Päckchen, auf welchen Schriftstreifen von Pergament angebracht sind. In der Mitte dieser Päckchen ehemals ein Bild des Lammes, dessen Umschrift in gothischen Minuskeln noch erhalten ist: **Agnus dei qui totius peccata mundi tl.** Die Schriftstreifen beziehen sich auf Reliquien vom Grab des Herrn (**de sepulcro dei**), vom Oelgarten (**de monte oliveti**), **van der stede dar sunte johannes missenlaß, van der stede dar god dat pater noster lerde,** von dem Stein, wo Gott über Jerusalem weinte (**de petro ubi deus ploravit super jherusalem**), von der hl. Margarethe, Cäcilie, Ursula, von dem Grufs des Engels (**de loco ubi virgo maria fuit ab angelo salutata**), vom hl. Bartholomaeus, vom hl. Kreuz (**de sancta cruce**), vom hl. Wilibald (**de sancto wilbado**). Aufserdem noch ein weit tiefer versteckter Streifen mit Schrift, die nicht ohne Auflösung des Ganzen zu lesen sein würde.

Inv.-Nr. 84. Desgl. in Form einer Terrasse und mit rother Seide übersponnen. Länge 0,25 *m*, Breite 0,24 *m*. Der unter der Terrasse sich befindende Kasten ist völlig leer.

Inv.-Nr. 74. Reliquiarium in Form eines hölzernen Fufses, welcher eine Cupa getragen haben kann. Höhe 0,30 *m*. Von den Glaspasten, mit welchen der Fufs ringsum bedeckt war, und welche Reliquien einschlossen, ist nur noch ein Theil erhalten. Zwei derselben mit Goldbemalung.

Inv.-Nr. 38 (Abbild. 5). Reliquiarium von Kupfer in Form eines dreiarmigen Leuchters auf Sechspafs. Höhe 0,35 *m*. Der Schaft desselben ist mit einem Nodus versehen. Auf den Armen drei aufrecht stehende geschliffene Krystallbehälter, welche oben mit einer Kupfereinfassung geschlossen sind und von denen die äufseren beiden mit Weltkugel und Kreuz bekrönt waren. Nur noch eine dieser Bekrönungen ist erhalten geblieben. Der mittlere stärkere Krystallbehälter trägt oberhalb der erstgenannten Einfassung eine Krystallkugel, die ihrerseits wieder ebenso bekrönt war wie die Seitenarme. In der Glaskugel ein Dorn, und in den drei Krystallaufsätzen der Arme mit Pergament umwickelte Reliquien, deren Aufschriften mit ihren Anfängen und Ecken theilweise unter der Metallumrahmung standen. In dem einen Seitenarme die Aufschrift: . . . **De scs petro et paulo et andrea necnon simone et juda apostolis gloriosis.** In dem andern Seitenarm: **De sanctis matheo et jacobo apostolis . . . . maria magdalena . . . .** In dem Mittelarm die Aufschrift: **De aerumpna dni de lapide i quo oravit dns de peplo bte marie de sto jodehar.** Vom Ende des XIII. oder Anfang des XIV. Jahrh.



Abbild. 5. Dreizackiges Reliquiarium.

Ein rother hölzerner Kasten, ohne Inv.-Nr., mit einer kleinen lederüberzogenen Kassette, in welcher goldene Ringe, silberne Nadeln und andere Schmucksachen aus dem XVII. Jahrh. sich befinden, dazu zwei kleine Holzdosen, von denen die eine (nach ihrer plattdeutschen Inschrift aus dem Evangelium Johannis Kapitel VI und dem Jesusmonogramm) als Oblatendose gedient haben wird, während die andere, welche mit Perlmuttereinlagen geschmückt ist, weltlichen Charakter hat.

Ohne Inv.-Nr. Reliquiarium in Form einer hl. Dreieinigkeit. Holzgruppe, vergoldet und bemalt. Höhe 0,31 *m*. Erste Hälfte des XV. Jahrh.

Inv.-Nr. 86. Madonna mit dem Kinde. Höhe 0,39 *m*. Gruppe von Holz, vergoldet und bemalt. Edler Stil des XIV. Jahrh. Dazu fünf Gewandstücke, drei Mäntel der Maria, ein Mantel des Kindes und ein Kleid des letztern. Von den Mänteln der Maria einer aus geschorenem grünen Sammet. Der andere aus drei verschiedenen Mustern altsicilianischer Gewänder (Löwe, Adler, Schwan, Bär), der dritte von blauer Seide mit Granatapfelmuster. Der Mantel des Kindes, ebenso das Kleidchen, in gleichen Mustern wie der zweite Mantel der Maria (Adler, Löwe, Hund), ersterer in blauer und grauer, letzteres in hellrother und violetter Seide. Maria trägt eine Drahtkrone mit Blumen.

Inv.-Nr. 40. Drei Holzfiguren, vergoldet und bemalt, auf einem Postament, aber nicht zusammengehörig. Christophorus mit dem Kinde, hoch 0,315 *m*, Petrus, hoch 0,20 *m*, sitzende weibliche Figur, hoch 0,135 *m*.



Abbild. 6. Romanisirender frühgothischer Kelch.

Inv.-Nr. 43. Gothisches Reliquiarium von Holz, in Form einer Gruppe, welche den aus dem Grabe auferstehenden Salvator mundi darstellt. Höhe 0,315 *m*. Vergoldet und bemalt. Vordem sechs Nebenfiguren, von denen noch zwei erhalten sind, ein Wächter und ein Engel. Das Grab in Form eines gothischen Sarkophags mit fünf Lichtöffnungen. Zweite Hälfte des XV. Jahrh.

Inv.-Nr. 48. Figur des hl. Johannes mit dem Kelch. Höhe 0,30 *m*. Von Holz, auf fünfseitigem Untersatz. Bemalt. Aus dem Kelch entweicht das Gift in Form einer Schlange XV. Jahrh.

Inv.-Nr. 44, 45. Zwei knieende geflügelte Engel als Leuchterhalter. Vergoldet und bemalt. Höhe 0,39 *m*. XV. Jahrh.

Inv.-Nr. fehlt. Sitzender nackter Christus mit Dornenkrone, oder: Christus als „Schmerzensmann", mit dem rechten Arm das sinnend niedergebeugte Haupt stützend. Bemalte Holzfigur. Höhe 0,20 *m*. Vgl. Titelblatt zu Dürers „kleiner" Holzschnittpassion.

Inv.-Nr. 42. Dreieinigkeit. Holzgruppe, vergoldet und bemalt. Höhe 0,35 *m*. Zweite Hälfte des XV. Jahrh.

Inv.-Nr. 49. Maria mit dem (fehlenden) Kinde, stehend in einer Strahlen-Mandorla. Bemalt. Höhe 0,23 *m*. Die Gruppe selbst ist von Papiermaché, die Mandorla von Holz. XV. Jahrh.

Inv.-Nr. 51a u. b. Johannes und Maria. Zwei kleine vergoldete und bemalte Holzfiguren. Gezierte Haltung. Höhe 0,17 *m*. Vom Ende des XV. oder Anfang des XVI. Jahrh.

Inv.-Nr. 50. Jacobus major. Kleine Holzfigur. Vergoldet und bemalt. Höhe 0,23 *m*. XV. Jahrh.

Inv.-Nr. 46. Der hl. Antonius. Vergoldete und bemalte Marmorfigur. Höhe 0,335 *m*. Vom Ende des XIV. Jahrh.

Inv.-Nr. 83. Bronzener Löwenkopf in gothischer Blätterumrahmung. Alter Thürklopfer, ehemals an der Eingangsthür zur Kirche. Der Ring fehlt. Durchmesser 0,27 *m*.

Inv.-Nr. 52. Drahtkappe mit vier Glöckchen im Innern, von Chorknaben bei der Messe getragen, jede Glocke mit mehrfacher Wiederholung eines Stempels: Senkrecht getheilter Schild, rechts ein halber Adler, links drei Schrägbalken von rechts oben nach links unten. Nürnberger Stempel.

Inv.-Nr. 79 u. 80. Trockene sogenannte Rosen von Jericho.

Inv.-Nr. 87, 88 u. 89. Drei Straufseneier.

Inv.-Nr. 77. Bruchstück eines kleinen hölzernen Gehänges mit zwei weiblichen Figuren Bemalt. Höhe 0,19 *m*.

Inv.-Nr. 75. Kupferner Fufs eines Leuchters.

Ohne Inv.-Nr. Knauf eines Kelchschaftes aus spätromanischer Zeit. Aus vergoldetem Kupfer, das nachher mit blauer Farbe übermalt wurde.

Ohne Inv.-Nr. Alter Teppich mit drei Darstellungen in zwei Streifen. Auf dem ersten Streifen Esther vor Ahasverus, dann Bathseba im Bade, auf dem zweiten Streifen die Königin von Saba vor Salomo. Gut erhalten, vom Ende des XVI. oder Anfang des XVII. Jahrh.

Ohne Inv.-Nr. Grofser Teppich: Esther vor Ahasverus. Aus der Mitte des XVI. Jahrh. Gut erhalten.

Ohne Inv.-Nr. Grofses Antependium mit Heiligen. Damastgewebe in Gelb und Karminroth. St. Petrus und St. Nikolaus, Bischof von Myra in Kleinasien, wechseln in Roth miteinander ab, dazwischen die Madonna mit dem Kinde in Gelb. Die Grundformen der Nischen weisen auf frühgothische Verhältnisse, aber das Formendetail ist, wohl aus Gründen der Webetechnik, nicht als solches ausgeprägt. Auf die Zeit der Frühgothik weist auch die Schrift, die sich in ihrem Charakter den gothischen Majuskeln anschliefst. Erste Hälfte des XVI. Jahrh.



Abbild. 7. Spätgothischer Kelch.

Ohne Inv.-Nr. Grofses Antependium, in Gold und Seide gewirkt. In einem Quadrat eine Szene, die sich fortwährend wiederholt. Eine vor einem Altar knieende Heiligenfigur. Auf dem Altar ein Kreuz. Rechts oben eine Hand aus der Wolke, die Hand Gottes, welche Strahlen auf die betende Figur schüttet. Links oben ein Adler. Vielleicht ist der Betende der hl. Servatius.

Ohne Inv.-Nr. Velum. Farbige Stickerei auf Leinwand. In der Mitte die apokalyptische Maria in einer Strahlenmandorla. In den Ecken die Evangelistenzeichen. Mitte des XV. Jahrh.

Ohne Inv.-Nr. Desgl. Applikaturstickerei in farbiger Seide auf Leinwand. In der Mitte ein Kruzifixus. Daneben links der Buchstabe m, rechts der Buchstabe i, beide als Andeutungen von Maria und Johannes. XV. Jahrh.

Ohne Inv.-Nr. (Abbild. 6). Stark vergoldeter Kelch, dessen Grundformen an die romanischen erinnern, aber jüngeren Datums sind. Dazu Patene.

Ohne Inv.-Nr. (Abbild. 7). Stark vergoldeter Kelch auf einem Sechspafs. Schaft mit Nodus und Buchstaben in blauem Translucid-Email: ihesus. Zweite Hälfte des XV. Jahrh. Unten die Gewichtsangabe in Minuskelschrift **II mar II lot** Dazu Patene.

Ohne Inv.-Nr. (Abbild. 8). Ein Bild mit Hinterglasmalerei, sog. Verre églomisé, aus der ersten Zeit des XIV., vielleicht noch vom Ende des XIII. Jahrh. In einem Rahmen, welcher 0,34 *m* breit und 0,40 *m* hoch ist. Im Mittelfelde der Kruzifixus mit Johannes und Maria. In den vier dreieckigen Feldern oberhalb, unterhalb und seitwärts von diesem Mittelfelde, welche dadurch entstehen, dafs letzteres in ein gröfseres, übereck gesetztes Quadrat hineingeschoben ist, sehen wir oben einen Pelikan, der seine Jungen mit seinem Blute speist, und unten einen Löwen, der seine in einem Erdspalt ruhenden Jungen durch die Gewalt seiner Stimme zum Leben bringt, sowie seitwärts rechts die Erhöhung der Schlange in der Wüste und links Isaaks Opfer: die bekannten Sinn- und Vorbilder auf das Erlösungswerk Christi: ganz wie auf einer der Aufsenseiten des ersten Flügelpaars vom Doppeltriptychon in der Kirche. Vgl. »Zeitschrift für christliche Kunst« 1895, Nr. 6, Sp. 174. Dieses übereck gesetzte Quadrat ist wieder in ein gröfseres, dem ersten parallel gelegtes Feld hineingeschoben, sodafs abermals vier dreiseitige Flächen entstehen. In ihnen erblicken wir die Evangelistensymbole. Die Technik ist verhältnifsmäfsig einfach: die Fläche, auf welcher die Zeichnung mit Schwarzloth ausgeführt ist, ist hinterher vergoldet, und einzelne Theile der Darstellung, wie z. B. die Gewänder, sind aufserdem mit einer durchscheinenden grünen oder rothen Lackfarbe überlegt. Der Rahmen ist mit einem fast naturalistisch gehaltenen, aber sehr alten Lorbeer- und Eichenblätterschmuck (der Aufsenrand mit einem schuppenförmigen Blattmuster) bedeckt, der aus einer Kittmasse

besteht und an italienische Arbeiten dieser Art erinnert.

Ohne Inv.-Nr. Ein zweites Bild mit gleicher Technik, aber später, aus dem XVI. Jahrh. Die Technik ist an einigen Stellen, wo das Glas verletzt ist, deutlich zu erkennen. Man sieht eine Versilberung des Glases, darauf eine Zeichnung mit Schwarzloth, und zuletzt eine Hinterlegung mit Lackfarben in Schwarz, Roth, Grün und Braun. Von einem Staniolblatt, wie man es in späterer Zeit oft dahinterlegte, keine Spur. Das in Felder abgetheilte Bild ist 0,325 *m* breit und bis zur Höhe des kleinen Giebels, womit es abschliefst, 0,465 *m* hoch. In der Mitte der Kruzifixus, Johannes, Maria und Maria Magdalena, oben im Giebel die Schöpfung der Eva. Rechts und links von dem Mittelbilde, also auf jeder Seite, aufsteigendes Blumen-, Blätter- und Rankenwerk. Unten links der Evangelist Johannes, rechts ein unbestimmterer Evangelist oder Apostel. Das kleine Feld zwischen beiden ist zerstört und mit einem bemalten Stich „Christus auf der Weltkugel" gefüllt.



Abbild 8. Hinterglasmalerei.

Ohne Inv.-Nr. Ein drittes grofses Eglomisébild, aus der zweiten Hälfte des XVI. Jahrh., zeigt die gleiche Technik wie das vorige und

aufserdem die Anwendung eines hellgrauen Papierbogens an Stelle des sonst in dieser Zeit als Hinterlage verwendeten Staniolblattes. In ehemals 17, jetzt noch in 16 Feldern sieht man die ganze Passionsgeschichte. Der Rahmen mifst 0,88 × 0,56 *m*.

Ohne Inv.-Nr. Zwei Reliquienschreine in Form von Triptychen, die in Fächer mit Glasverschlufs eingetheilt sind. Darin zahlreiche Reliquienpäckchen, die mit Pergamentstreifen bedeckt sind, auf denen sich lateinische Angaben befinden. Dazu sind die Päckchen mit kleinen Perlen, Metallplättchen und sonstigen Kostbarkeiten benäht, welche die Werthschätzung derselben in alter Zeit veranschaulichen. Höhe beider gleich grofsen Schränkchen 0,63 *m* Breite, jedes geöffneten Schränkchens, Flügel und Mitteltheil zusammengerechnet, 0,86 *m*. Im Mittelfelde des einen Schrankes die reich geschmückte Gruppe von Anna-Selbdritt; in dem des andern das Christkind mit der Weltkugel.



Abbild. 9.



Abbild. 10.



Abbild. 11.

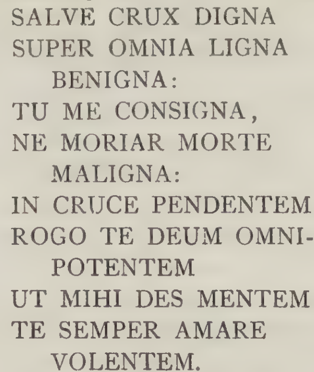
Im Kreuzgang des Klosters ist ein ca. 6 *m* langes und 1 *m* hohes streifenartiges Gemälde auf Leinwand aufgehängt, das in vielen Figuren die Beziehungen der Königin Margaretha von Dänemark zu dem von ihr gestifteten Kloster zum hl. Kreuz darstellt. Links empfängt sie knieend vom Papst das Stück vom hl. Kreuz. Die zweite Szene zeigt die Königin reitend inmitten ihres Gefolges, das Reliquiarium mit dem Stück vom Kreuz tragend. Die dritte Szene führt uns die vom Sturm in die Warnow zurückverschlagene Flotte vor, mit welcher sie heimkehren wollte. Die vierte zeigt die Königin im Hofe des von ihr gegründeten Rostocker Klosters. Vgl. »Zeitschrift für christl. Kunst« 1895, Sp. 172 ff. Es ist keine feine, immerhin aber doch eine nicht uninteressante Arbeit aus dem XVI. Jahrh., die im Jahre 1765 leider übermalt ist. Ehemals war dieses lange Bild an der Westwand der Kirche angebracht.

Den Schlufs mögen die Siegel des Klosters bilden (Abbild. 9, 10, 11):

1. Kreisrundes Siegel. Der nicht mehr vorhandene Stempel wurde u. a. bei einer im Rostocker Rathsarchiv liegenden Urkunde vom 26. Juni 1309 verwendet. Er zeigt die Kreuzesgruppe, den Kruzifixus zwischen Johannes und Maria. Die Umschrift lautet: SIGILL' S̄CIMONIALIVM ·S̄C̄E· CRVCIS Ī ROSTOK·

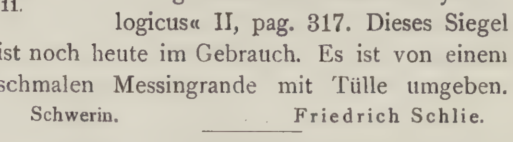
2. Spitzovales Siegel von Bronze. In der Mitte nur der Kruzifixus. Die Umschrift auf einer Bandrolle lautet: S monialium + ad scam + cruce + in + rozt'. Der Stempel wird von der Domina des Klosters aufbewahrt und noch heute bei sogen. Klosterbriefen, d. h. bei Einschreibungen in's Kloster, gebraucht.

3. Kreisrundes bronzenes Siegel des Probstes. In der Mitte ein vierstrahliger Stern oberhalb eines Kreuzes mit vier gleichen Armen. Die Umschrift ist der Anfang eines lateinischen Hymnus: salve · crux · digna · sup ... Vollständig lautet dieser Hymnus:



SALVE CRUX DIGNA
SUPER OMNIA LIGNA
BENIGNA:
TU ME CONSIGNA,
NE MORIAR MORTE
MALIGNA:
IN CRUCE PENDENTEM
ROGO TE DEUM OMNIPOTENTEM
UT MIHI DES MENTEM
TE SEMPER AMARE
VOLENTEM.

Vgl. Daniel »Thesaurus hymnologicus« II, pag. 317. Dieses Siegel ist noch heute im Gebrauch. Es ist von einem schmalen Messingrande mit Tülle umgeben.



Schwerin. Friedrich Schlie.

Schlufsbemerkung.

Leider sind durch ein Versehen beim Druck in dem ersten Aufsatz über die Alterthümer aus Kirche und Kloster zum hl. Kreuz die Abbildungen des Hauptaltars zu Contredrucken geworden, in denen rechts ist, was links sein soll, und umgekehrt. Die Angaben in den Beschreibungen sind richtig, die Bilder sind also umgekehrt. Der freundliche Leser wolle das Versehen entschuldigen.

Ein neuer Leuchter für die Osterkerze.

Mit Abbildung.



ei den vielen anerkennenswerthen und erfolgreichen Bestrebungen, nicht nur die Gotteshäuser selbst, sondern auch das zum Gottesdienst erforderliche grofse und kleine Geräthe seinem hohen Zwecke entsprechend schön und kunstvoll zu gestalten, sind doch einzelne in der Kirche zu verwendende Gegenstände ganz oder fast ganz unberücksichtigt geblieben. Vor allem müssen wir unter letztere den Leuchter für die Osterkerze, den sogenannten Osterleuchter, rechnen. Tritt man in der Osterzeit in die Pfarrkirchen, so findet man häufig genug statt des Osterleuchters ein Gestell, das man kaum an der Tumba würde aufstellen dürfen, in anderen Fällen ist es wenigstens ein Leuchter, wenn er sich auch in nichts vor anderen Leuchtern auszeichnet. Um so auffallender ist diese Vernachlässigung des Osterleuchters, wenn sich auf demselben Chore am Eingang grofse Kandelaber breit machen, die nur den Zweck haben, da zu stehen. Während die Leuchter auf dem Altare nicht selten eine Höhe erreichen, welche das Kerzenlicht dem Auge des celebrirenden Priesters völlig entrückt, ist der Osterleuchter für den Celebrans unsichtbar, weil er zu klein ist, und kaum guckt die Flamme der Osterkerze über den Altartisch hinüber. Das ist keine würdige Behandlung der Osterkerze.

Die Osterkerze soll doch den nach Leiden und Tod siegreich wieder auferstandenen Heiland versinnbilden. Darum wird im Praeconium paschale so vielfach und in so ungemein poetischen Wendungen ihr Lob gesungen, darum werden ihr fünf Weihrauchkörner als Bild der Wundmale eingefügt, darum von ihrem Lichte alle anderen Lichter in der Kirche angezündet, darum hat sie ihren Platz an der Ehrenseite des Altars vom Auferstehungstag bis zum Feste der Himmelfahrt, wo sie nach Verlesung des Berichtes über den Abschied Jesu von der Erde ausgelöscht wird. Sie wird verglichen mit der Feuersäule, die den Israeliten aus Aegyptens Knechtschaft Führer und Retter war, sie wird selbst eine Säule genannt: *iam columnae huius praeconia novimus.*

An der Bedeutung und Wichtigkeit der Kerze selbst nimmt aber auch der Ständer für dieselbe, gewissermafsen die Verlängerung derselben, theil, und darum verlangt auch er eine entsprechende Gröfse und künstlerische Ausstattung. Der Umstand, dafs er nur den achten Theil des Jahres gebraucht wird, mindert seine Bedeutung nicht und darf nicht zur Vernachlässigung eines so sinnvollen Gegenstandes führen.

Der kirchlichen Vorschrift gemäfs soll der Osterleuchter an der Evangelienseite des Altars und zwar auf dem Boden stehen; es ist nicht gestattet, die Osterkerze auf einen aus der Wand hervorragenden Arm zu stellen.

Manche werthvolle Osterleuchter haben uns die vergangenen Jahrhunderte hinterlassen. Berühmt ist der grofse romanische, aus weifsem Marmor gefertigte, mit Bildwerk rings bedeckte Leuchter der St. Paulskirche bei Rom, eine wirkliche columna. Eine schöne weifse Marmorsäule mit reichen Mosaikeinlagen steht in S. Clemente, andere in S. Maria in Cosmedin u. s. w. Sie stehen fest an ihrem Platz und bleiben das ganze Jahr. Schmiedeeiserne, zum Theil einfache, zum Theil reiche sind in den nördlichen Ländern noch vorhanden, ein grofser Renaissanceleuchter von Holz mit prächtigen Schnitzereien steht in S. Maria in Organo zu Verona, ein gothischer, geistvoll erdachter in der Kirche zu Léau in Belgien. Dafs auch das für Leuchter so hervorragend geeignete Metall, Bronze und Messing, zur Herstellung von Osterleuchtern gedient hat, darf wohl kaum bezweifelt werden. An fast allen noch vorhandenen Osterleuchtern aber finden wir in irgend einer Weise einen Hinweis auf das Leiden und den Sieg des Erlösers oder auf Christus als das Licht der Welt.

Aus diesen Anschauungen heraus ist im verflossenen Jahre für die Marienkirche in Bonn ein schmiedeeiserner Osterleuchter hergestellt worden, von dem die nebenstehende Zeichnung ein wenn auch unvollkommenes, so doch immerhin hinreichend deutliches Bild gibt.

Dem Leuchter durfte eine bedeutende Gröfse gegeben werden. Der Hauptaltar der Marienkirche, ein Flügelaltar, hat ohne die Fialenaufsätze eine Höhe von etwa $5^1/_2$ *m*. $1^1/_2$ *m* davon kommen auf die Stufen und den Tisch, 1 *m* auf Leuchterbank und Predella. Die Predella enthält auf jeder Seite des Altars je drei

geschnitzte Gruppen, die unter einer Mafswerkbekrönung stehen. Diesen Maafsen schliefst sich der Leuchter in der Weise an, dafs seine Haupt- und Mittelabtheilung, die Kreuzgruppe, den Predelladarstellungen entspricht; der Kruzifixus steht etwas höher, die Seitenfiguren etwas niedriger, der Querarm des Kreuzes befindet sich in gleicher Höhe mit der Ueberdachung der Predellagruppen. Die $1^1/_2 m$ hohe Kerze bleibt noch ein Merkliches unter dem oberen Abschlufs der Altarflügel, welche somit für dieselbe den Hintergrund bilden. Die Gesammthöhe des Leuchters ist 3 *m*, eine Höhe, welche sich nach Aufstellung des Leuchters in der Kirche als durchaus passend erwiesen hat.

Bei dieser Gröfse war es möglich, den Leuchter reich auszubilden. Er ist behandelt als ein Baum, der in der Höhe die Kerze, das Sinnbild des Auferstandenen, an seinem Stamme das Abbild des Gekreuzigten *qui regnavit a ligno*, auf seinen Aesten Maria und Johannes, die Zeugen des siegreichen Kreuzestodes, trägt. Diese Symbolik ist nicht gesucht, sie legt sich von selbst nahe und ist in früherer Zeit zur Geltung gekommen. „*Arbor poma gerit, arbor ego lumina gesto*“ steht auf dem Osterleuchter in S. Paul. So sollte auch unser Leuchter eine arbor decora et fulgida sein, welche das Bild einer kostbaren Frucht zu tragen hätte. Der Gedanke, an dem Leuchter das Bild des Gekreuzigten anzubringen, drängte sich um so mehr auf, als letzteres an vielen Orten während der Osterzeit gerade bei jener Stelle, die der Osterleuchter einnimmt, am Altare aufgestellt zu werden pflegt. Auch der Osterleuchter zu Léau hat diese Anordnung. Wie schön liefs sich auf diese Weise das Abbild mit dem Sinnbild vereinigen. Dem Zwecke des Osterleuchters würde eine lebhaft empfundene Darstellung widersprechen, darum ist der Heiland in fester gerader Haltung, mit nebeneinanderstehenden Füfsen, fast wagerecht ausgebreiteten Armen und ruhigem Gesichtsausdruck dargestellt, Maria und Johannes sind in Betrachtung und Anbetung versunken. So ist die Beziehung zum Opfertode Christi, die ja auch in den kirchlichen Handlungen mitten im Osterjubel nicht vergessen wird, genügend gewahrt, und anderseits die Bedeutung des Osterleuchters als eines Triumphzeichens nicht geschmälert. Letzterer Bedeutung dient auch die übrige, reiche Ausstattung des Leuchters mit Pflanzenwerk. „*Resurgente Domino reflorent omnia, refloruit natura.*“

Was die technische Anlage angeht, so erhebt sich über dem

kräftigen vierseitigen Fufse ein viereckiger Mittelstab, der bis oben durchgeht und die Schale für den Leuchter trägt. Seine abgeschrägten Kanten sind verstärkt durch Rundstäbe, welche an und über dem Kreuze in Blatt- und Rankenwerk auslaufen. Blätter, welche aus den Stäben herauswachsen, schauen im unteren Theil des Leuchters zwischen vier den Hauptstamm lose umgebenden gewundenen Stäben heraus, von welch' letzteren zwei sich über dem die Mitte zusammenhaltenden Ringe zu Seitenästen für die Nebenfiguren auseinanderbreiten.

Selbstverständlich kann nicht jede Kirche einen so kostbaren Leuchter anschaffen, immerhin hoffen wir durch vorstehende Mittheilung Veranlassung zu geben, dafs in manchen Kirchen dem Osterleuchter mehr Beachtung geschenkt werde.

Zum Schlusse sei noch erwähnt, dafs der Leuchter vorzüglich ausgeführt worden ist von dem Kunstschmied P. Weix in Bonn. Die Figuren sind modellirt von Bildhauer Steinbach in Köln, in Bronze gegossen und vergoldet von Goldschmied Beumers in Düsseldorf.

Essen. Joseph Prill.

Bücherschau.

Für die „Bücherschau" ist seit Jahresfrist so wenig Raum erübrigt, dafs die Besprechung von manchen der eingesandten Werke weit über die beabsichtigte Zeitgrenze hat hinausgeschoben werden müssen. Eine Ausgleichung ist leider nur dadurch zu erreichen, dafs die meisten Referate wenigstens einstweilen auf ein ganz knappes Maafs zurückgeführt werden. D. H.

Danske Tufsten-Kirker. Kjobenhaun 1894, H. Hagerups Boghandel.

Dieses monumentale Werk über die dänischen Tuffsteinkirchen gereicht zu hoher Ehre dem dänischen Kultusministerium, welches es besorgt, dem Professor H. Storck, welcher zu den zahlreichen Textillustrationen und den 71 photo-lithographischen Tafeln, die den II. Band füllen, die Zeichnungen geliefert, und dem Dr. Jakob Helms, welcher die 222 Grofsfolioseiten Text geschrieben hat, die den I. Band bilden. Von diesen bieten die letzten 25 Seiten in französischer Sprache einen Auszug, der einem weiten Leserkreise den reichen Inhalt des umfänglichen dänischen Textes dem Wesen nach zugänglich macht, indem er zunächst die allgemeine Aufgabe löst, mit der Entwicklung des Tuffsteinbaues in den Rheinlanden, in Holland, Ostfriesland, Schleswig bekannt zu machen und dann dem speziellen und eigentlichen Zwecke sich widmet, die Landkirchen Jütlands vorzuführen, die als einschiffige Anlagen eine eigenartige Gruppe bilden und in 19 Exemplaren auf 70 Tafeln mit manchen romanischen Taufsteinen und einigen in Farbendruck wiedergegebenen ebenfalls romanischen Wand- und Glasmalereien übersichtlich dargestellt werden. So wird diese einfache aber merkwürdige Nachlassenschaft des XII. und XIII. Jahrh., aus denen bei allen Chor und Langhaus stammen, während Thurm und Nebenbauten spätere Ziegelwerke sind, hier in der dankenswerthesten Weise als bis dahin fast unbeachtetes Glied der Kunstgeschichte eingefügt. Was über einige dänische Granit- und Kalksteinkirchen, sowie (von Dr. Johnstrup) über das vulkanische Tuffmaterial des Rheinlandes angefügt ist, bietet manches Lehrreiche. — Dem allgemeinen Theile wird sich das Interesse der deutschen Leser um so lebhafter zuwenden, als er die hervorragendsten rheinischen Tuffsteinkirchen, namentlich die Kölner behandelt, unter näherer Rücksichtnahme auf das Material, welches mit dem Beginn der Gothik fast plötzlich aus dem Gebrauche verschwindet, um gegen den Schlufs ihrer Herrschaft wiederaufzuleben, aber merkwürdigerweise nicht auf Grund neuer Ausbeutung der Tuffsteinlager, sondern durch Verwendung der durch den Abbruch der alten Kirchen gewonnenen Bausteine, die in schichtenförmiger Einbindung in die Ziegelmauern eine Art von Charakteristikum für den spätgothischen Backsteinbau des Niederrheins bilden. Die Vertrautheit mit den rheinischen Tuffsteinbauten hat den Verfasser eine Reihe von sehr beachtenswerthen Analogien mit den dänischen Kirchen feststellen lassen und diese wie manche andere der Kunstwissenschaft zugeführte Ergebnisse sind zugleich dem Kultusminister zu danken, welcher die Erforschung der heimischen Kultur- und Kunstgeschichte in jeder Weise fördert. Schnütgen.

Die alte Peterskirche zu Rom und ihre frühesten Ansichten. Mit zwei Tafeln in Lichtdruck. Von H. Grisar S. J. Dieser als Sonderabzug aus dem laufenden Jahrgange der »Römischen Quartalschrift« erschienene überaus interessante Aufsatz beschäftigt sich mit den beiden ältesten, bislang fast unbeachtet gebliebenen bildlichen Darstellungen von der Frontseite der alten St. Peterskirche, die in der Farfenser Handschrift des Eton College bei Windsor aus dem XI. Jahrh. und Grimaldi's Album als Zeichnung von Dominikus Tasselius aus dem Anfange des XVII. Jahrh. enthalten sind. Sie werden auf ihre Zuverlässigkeit sehr sorgsam geprüft und an deren Nachweis höchst wichtige Schlüsse geknüpft. Die ältere Zeichnung stellt im Wesentlichen die ursprüngliche Form der Constantinischen Basilika dar mit dem ihr vom Papst Leo I. verliehenen, von Papst Sergius I. etwas veränderten grofsartigen Mosaik. Die zweite Zeichnung gibt die viel reichere Anlage und Verzierung wieder, welche der Umbau Gregors IX. herbei-

geführt, sowie die Fensterveränderungen, welche die ausklingende Gothik bewirkt hat, kurz vor der kläglichen Zertrümmerung des tausendjährigen Weltheiligthums. S.

Die Münsterkirche zu Essen und ihre Kunstschätze. Ein Führer für die Besucher der Münsterkirche von Franz Göbel (Kaplan in Düsseldorf, früher in Essen). Essen 1895, Verlag von Heinrich Vos. (Preis 60 Pf.)

Die vorliegende Beschreibung dieses uralten überaus merkwürdigen Baudenkmals, seiner zum Theil hochbedeutsamen Ausstattung und seiner ungemein reichen und werthvollen Schatzkammer, welche ein halbes Hundert von kirchlichen Geräthen und Gefäfsen, darunter 10 aus dem X. Jahrh. umfafst, ist ihrer Bestimmung gemäfs kurz, aber durchaus korrekt und klar, so dafs sie beste Empfehlung verdient.

Eine Geschichte von Thoren. Von Jos. Alex. Frhr. v. Helfert. Wien 1894, Verlag von Wilh. Braumüller. (Preis 3 Mk.)

Mit den neuen Geschicken alter österreichischer Stadtthore beschäftigt sich dieses fein geschriebene, durch attisches Salz gewürzte Büchlein, dessen doppelsinniger Titel schon den konservativen Standpunkt des Verfassers andeutet. Wenn man den die erste Hälfte des Büchleins ausfüllenden kläglichen Verlauf der Verhandlungen des Salzburger Gemeinderathes über den Abbruch des Linzer Thores liest, wird man an ähnliche, ebenso traurig verlaufene Verhandlungen in anderen Städten erinnert, wie der Verfasser auch mit dem Mifsgeschick anderer österreichischer Thorbauten bekannt macht. Die Lichtseiten entfaltet erst der zweite Theil, der ebenfalls unter Vorlage der betreffenden, theilweise sehr merkwürdigen Abbildungen von der glücklichen Erhaltung hervorragender Thorburgen berichtet, und eine Zusammenstellung der zum Schutze der vaterländischen Baudenkmäler in verschiedenen Ländern Europas erlassenen Bestimmungen beifügt, die in Oesterreich durch die allzugrofse Konnivenz gegen die kommunale Autonomie am ungünstigsten lauten. Der brutalen Zerstörungswuth mancher Stadträthe gegenüber verdient das interessante Büchlein um so angelegentlichere Empfehlung. S.

Die Junker von Prag. Von Jos. Neuwirth. Mit 5 Lichtdrucktafeln. Prag 1894, Druck von A. Haase.

Die trotz aller Forschungen immer noch in Dunkel gehüllten „Junker von Prag" unterzieht der Verfasser einer scharfen Prüfung, die manche negative und auch einige positive Resultate liefert und die interessante Frage ihrer endlichen Lösung entgegenführt. Dafs sie um 1400 in Prag als bauverständige Steinmetzen gelebt, den Regensburger Dombaumeister Roritzer beeinflufst und diesen Einflufs durch dessen Familie nach Nürnberg weitergetragen haben, ist nicht zu bezweifeln. Hingegen haben sie mit den Söhnen des berühmten Prager Dombaumeisters Peter Parler ebensowenig gemein, wie mit den Prager Malern Panicz. Auf diesem soliden Fundamente wird der Weiterbau wohl nicht vergeblich erwartet werden. S.

Ein Familienbild aus der Priszillakatakombe mit der ältesten Hochzeitsdarstellung der christlichen Kunst. Von Otto Mitius. Mit 3 Abbildungen. Freiburg 1895, Verl. von B. Mohr.

Von dieser vielgedeuteten Darstellung, deren Erklärung als „Einkleidungsszene" durch Wilpert in seinem Prachtwerke über die gottgeweihten Jungfrauen (vergl. »Zeitschrift für christl. Kunst« Bd. V, Sp. 95) als abschliefsende betrachtet werden durfte, bietet der Verfasser in seiner recht ernst gehaltenen Erstlingsschrift eine neue Auslegung, die Szene links als Eheschliefsung, rechts als Familienmutter deutend und die letztere als Todesüberwinderin in der Mitte, also eine Schilderung annehmend, zu der in den Katakomben bisher kein Analogon nachgewiesen wurde. D.

Zur byzantinischen Frage. Die Wandgemälde in S. Angelo in Formis von E. Dobbert. Sonder-Abdruck aus dem Jahrbuch der königl. preufs. Kunstsammlungen 1894. Heft III u. IV.

Diese Abhandlung beweist, dafs die Malereien in der durch den berühmten Abt Desiderius von Monte-Cassino erbauten Kirche S. Angelo in Formis wesentlich byzantinisch sind und zwar nicht nur die längst als solche anerkannten feierlichen Aspis- und Westwand-Gemälde, sondern auch die erzählenden aus dem Leben Jesu im Mittelschiff. Zunächst wird in Betreff des Inhaltes und der Komposition gezeigt, dafs diese Darstellungen der byzantinischen Auffassungsweise entsprechen, und zahlreiche Nebeneinanderstellungen von Bildern illustriren diesen Nachweis in frappanter Art. Derselbe wird dann, ebenfalls unter Zuhilfenahme von Abbildungen, auf Kopftypen, Geberdensprache, Kostüme, architektonische Hintergründe, malerische Technik ausgedehnt und noch dadurch vervollständigt, dafs hier die Thätigkeit einer süditalisch-griechischen Kunstschule angenommen wird, nicht ganz in Uebereinstimmung mit Kraus, der bekanntlich einer eigenen Malerschule in Monte-Cassino das Wort redet. Für die Lösung der byzantinischen Frage, die eigentlich darin gipfelt, welche Gegenden des Abendlandes dem unmittelbaren Einfluse dieser Kunst unterworfen gewesen sind und wieweit dieselbe sich erstreckt hat, sind diese Beiträge von grofser Bedeutung, die gewifs allseitig gewürdigt wird. G.

Aus der mittelalterlichen Sammlung des Museums zu Bergen (vergl. Bd. VII, Sp. 64) veröffentlicht B. E. Bendixen das Antemensale aus der Kirche von Ulvik und die beiden Tafeln aus den Kirchen von Kinservik und Röldal, mit ihren Abbildungen. Das erstere, die Majestas Domini mit den in zwei Reihen geordneten Zwölfboten darstellend, gehört der Mitte des XIII. Jahrh. an, ungefähr derselben Zeit die Tafel mit der reichen Kreuzigungsszene und der Darstellung von Kirche und Synagoge, während das Frontale mit den Leidens- und Auferstehungsszenen erst um die Mitte des XIV. Jahrh. entstanden sein dürfte. Die eingehenden Beschreibungen des Verfassers verdienen namentlich auch wegen ihrer ikonographischen Ausblicke volle Beachtung. S.

Geschichte der Kölner Malerschule. 100 Lichtdrucktafeln mit erklärendem Text, herausgegeben von Ludwig Scheibler und Carl Aldenhoven. I. Lieferung. Lübeck 1894, Verlag von Joh. Nöhring (Preis Mk. 40,—).

Die altkölnische Malerschule ist früher und gründlicher durchforscht worden, als eine ihrer deutschen Zeitgenossinnen, dank vornehmlich der umfänglichen Quellenstudien Merlo's, und diese Forschungen haben besonders im letzten Jahrzehnt ihre Fortsetzung erfahren durch die stilkritischen und urkundlichen Untersuchungen von Scheibler und später von Firmenich-Richartz, der seine eingehenden uud erfolgreichen Studien namentlich in zahlreichen Artikeln dieser Zeitschrift niedergelegt hat. Keine deutsche Malerschule bietet in ihrem Bilderschatze ein so reiches Bild kontinuirlicher Entwickelung von dem Beginn des XIV. bis zur Mitte des XVI. Jahrh. als gerade die kölnische, und wenn auch von mehreren der hervorragendsten Meister die Namen noch nicht festgestellt sind, so besteht doch kein Zweifel mehr über ihre charakteristischen Eigenthümlichkeiten, so dafs die zuständigen Bilder ihnen mit vollkommener Sicherheit zugeschrieben werden. — Zu diesen Resultaten stand die bisherige Veröffentlichung des bezüglichen, vornehmlich im Kölner Museum konzentrirten Bilderschatzes in keinem Verhältnisse. Defswegen erscheint das vorliegende Werk als eine Art von Ehrenschuld, und sie wird eingelöst durch die „Gesellschaft für rheinische Geschichte". Für die gute Ausführung der Lichtdrucktafeln bürgt der Name Nöhring, der zwar noch dem alten Systeme huldigt aber dasselbe mit grofser Sicherheit beherrscht und in seinen überaus sorgfältigen ganz unretouchirten Aufnahmen zuverlässige Abbildungen bietet, die durch ihren Firnifsüberzug noch dazu als Photographien wirken. Die 32 Tafeln der I. Lieferung sind ausnahmslos gut, obgleich keine den Vorzug der Atelierbeleuchtung gehabt hat, und für das vergleichende Studium bieten sie alle Vorzüge, die sie freilich erst recht entfalten werden, wenn der erklärende Text mit der dritten (Schlufs-) Lieferung erscheinen wird, ohne Zweifel eine ausgereifte Frucht. — Die Auswahl der in den Atlas aufzunehmenden Bilder ist bewährten Händen anvertraut. Dafs sie nicht ganz ausschliefslich auf kölnische Maler beschränkt wird, beweist der Umstand, dafs auch ein „westfälischer Zeitgenosse Meister Wilhelms" durch ein Bild, der „Meister des Todes Mariä" durch zwei Bilder vertreten ist. Schnütgen.

Der „Meister mit dem Skorpion". Studie von Hans Semper. Innsbruck 1894.

Diesen Namen hat der Verfasser dem Tyroler Maler beigelegt, der die alten romanischen Ueberlieferungen mit den neuen realistischen Bestrebungen um die Mitte des XV. Jahrh. verknüpft, hauptsächlich in Brixen gewirkt und auf seinen zahlreichen Kreuzigungsbildern der Fahne mit Vorliebe das Abzeichen eines Skorpions gegeben hat. Dafs die ihm zugeschriebenen, vornehmlich in der Brixener Gegend verbreiteten Gemälde mit Recht auf ihn und seine Werkstatt zurückgeführt werden, weist der Verfasser durch die Feststellung vieler zeichnerischer, koloristischer, ikonographischer Eigenthümlichkeiten nach, die von ihm als eine zwar von italienischen Einflüssen berührte, aber doch im Lande selbst entstandene, nicht von aufsen eingeführte Richtung in eingehender Erörterung begründet werden. B.

Diebolt Lauber und seine Werkstatt in Hagenau von Dr. Rudolf Kautzsch. Mit 1 Tafel. Leipzig 1885, Otto Harrassowitz.

Die wichtige Beobachtung, dafs eine grofse Gruppe hervorragender süddeutscher Bilderhandschriften in der ganzen Anlage und Behandlung die engste Verwandtschaft zeigt, brachte den Verfasser auf die Vermuthung, dafs sie aus einer Werkstatt stammen, und umfassende Untersuchungen weisen auf diejenige von Diebolt Lauber in Hagenau hin, der schon vor 1447 mit Handschriften handelte und zahlreiche Bücheranzeigen erliefs, die auf die Werke jener Gruppe gröfstentheils sich beziehen. Da diese in ihrem Schrift- und Bildercharakter zugleich mit den von Lauber selbst beschriebenen Büchern übereinstimmen, so ist an dem Bestehen seiner Werkstatt nicht zu zweifeln und wie viele Schreiber und Zeichner sie umfafste, mindestens bis zum Jahre 1467, aus dem die letzte datirte Schreibernotiz stammt, weist der Verfasser auf Grund eingehender Forschungen nach, die in dem IV. Kapitel „Die Zeichner und ihre Werke" ihren Höhepunkt erreichen. Nicht blofs in diese Verlagshandlung Licht gebracht, sondern den ganzen spätmittelalterlichen Bücherhandschriften-Betrieb, der bis dahin in Dunkel gehüllt war, beleuchtet zu haben, ist das Verdienst des findigen jungen Verfassers.

Raffael-Studien mit besonderer Berücksichtigung der Handzeichnungen des Meisters. Von Dr. W. Koopmann. Nachtrag zur zweiten Ausgabe, enthaltend Handzeichnungen aus Raffael's römischer Zeit. Mit 4 Abbildungen. Marburg 1895, N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung. (Preis Mk. 1,60.)

Dieser Nachtrag (zu den in dieser Zeitschrift Bd. III, Sp. 103 besprochenen Raffael-Studien) beschäftigt sich mit den unter Raffael's Namen figurirenden Röthelzeichnungen, deren der Verfasser 44 aufzählt, lauter Entwürfe zumeist für Fresken. Sie sind sehr verschieden untereinander, aber auch von den Feder- und Silberstiftzeichnungen des Meisters, und die Beschreibungen der einzelnen Zeichnungen reichen nicht aus, die echten von den unechten zu unterscheiden, liefern aber mannigfache Beiträge zur Charakteristik des Meisters, dessen Eigenart und Bedeutung nur noch durch das vergleichende Studium seiner zweifellosen Werke, vornehmlich seiner Handzeichnungen, zu klarer Erkenntniss gebracht werden können. V.

Von dem Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au XV. siècle par W. L. Schreiber ist der VII. Band erschienen, ein Bilderatlas, wie der in dieser Zeitschrift (Bd. VI, Sp. 288) besprochene VI. Band. Er enthält auf 38 Tafeln nur Abbildungen aus Blockbüchern und stellt davon noch eine weitere Serie für den folgenden Band in Aussicht. Es ist nämlich dem Verfasser, dank seinen durch eine Reihe von Jahren unter den gröfsten Mühen und Opfern fortgesetzten Forschungen, ge-

lungen, eine grofse Anzahl von bis dahin ganz unbekannten Ausgaben der Blockbücher zu entdecken, und seine Absicht ist, aus jeder derselben wenigstens eine Tafel in genauer Nachbildung wiederzugeben. Schon dieser erste Atlas führt davon mehrere in die Literatur ein, namentlich von der Biblia pauperum, deren verschiedene Ausgaben erst jetzt voneinander zu unterscheiden sind. Leider hat der Verfasser, der sich in der Einleitung auf wenige Mittheilungen beschränken mufste, den das ganze Material zusammenstellenden Text (den Band IV. des ganzen Werkes) nicht zugleich veröffentlichen können, weil die noch manche Ausbeute versprechende „Rylands Library" vor der Vollendung des neuen Bibliothekgebäudes nicht zugänglich ist.

Als eine Vorarbeit dazu, daher als eine Art von Kommentar zu diesem neuen Atlas, ist der im »Centralblatt für Bibliothekwesen« erschienene, auch als Sonderabdruck von Otto Harrassowitz in Leipzig zu beziehende Aufsatz zu betrachten. „Darf der Holzschnitt als Vorläufer der Buchdruckerkunst betrachtet werden?" In dieser 66 Seiten umfassenden höchst bemerkenswerthen Studie ist eine Menge ganz neuer Ergebnisse niedergelegt, die sich vornehmlich auf die „Briefdrucker" und auf die in den Niederlanden entstandenen Blockbücher beziehen, deren der Verfasser, anstatt der bisher nur in der Dreizahl bekannten Werke, 13 nachweist in 36 verschiedenen Ausgaben. Auch dürfte der Hauptzweck, die Priorität der Buchdruckerkunst zu beweisen, dem Verfasser gelungen sein.

Für alle diese mühseligen Untersuchungen und überaus kostspieligen Veranstaltungen verdient der unermüdliche Verfasser wärmsten Dank und auch den Lohn steigenden Abonnements, zumal von Seiten der priesterlichen Bibliotheken, in denen das Sammelwerk eine längst empfundene Lücke mit einem Schlage ausfüllt. B.

Le Coloriste Enlumineur. Verlag von Desclée, De Brouwer & Cie. in Paris rue St. Sulpice 30.

Seitdem hier (Bd. VI, Sp. 255/56) über diese Monatsschrift berichtet wurde, sind weitere 24 Hefte erschienen, welche das Programm vollkommen einlösen, ja im Sinne der praktischen Brauchbarkeit noch überbieten. Neben der Auswahl vortrefflicher mittelalterlicher Vorbilder, besonders aus dem weiten Bereiche der Miniaturmalerei werden zahlreiche neue Vorlagen geboten, die ganz im Geiste und Formenkreise der alten gehalten, den Bedürfnissen der Gegenwart sehr geschickt entgegenkommen, und die technischen Anleitungen lassen an Vollständigkeit, Verständlichkeit, Zuverlässigkeit kaum etwas zu wünschen übrig. Der Aquarell-, Glas-, Emailmalerei sind ganze Serien von Artikeln gewidmet, bei denen die Praxis überall im Vordergrunde steht und lange, sehr instruktiv gehaltene, reich illustrirte Exkurse z. B. über die Wappenkunde von Barbier de Montault sind sehr geeignet, solide Kenntnisse zu vermitteln auf Gebieten, auf denen so viel Willkür wie Unkenntnifs herrscht. Die zahlreichen Illuminirungsbeilagen bieten die mannigfachste Gelegenheit zur Anwendung der koloristischen Anweisungen. Für diese Zeitschrift, zu der es in Deutschland an jeder Parallele fehlt, ist der Jahrespreis von 15 Frs. ein verhältnifsmäfsig geringes Opfer. S.

Das monumentale englische Werk der „Vetusta Monumenta", welches die Society of Antiquaries in Burlington House herausgibt, enthält in dem I. Theile des VII. Bandes die Abhandlung: On the Tomb of an Archbishop recently opened in the Cathedral church of Canterbury by W. H. St. John Hope, mit fünf vortrefflich ausgeführten Grofsfolio-Farbentafeln und mehreren Text-Illustrationen. Auf jenen sind der Bischofsstab, die beiden Enden der Stola, ein Stück von der Vorderseite der Kasel und von der Dalmatik, die Parura des Schultervelums, die Sandalen und Halbstiefel und die Mitra in natürlicher Gröfse dargestellt. Die sehr merkwürdige Palliumnadel, der Ring und Kelch mit Patene sind dem Texte eingefügt. Dieser beschreibt eingehend und zutreffend die einzelnen Ornatstücke, die gewebten wie die gestickten, und die Geräthe, die von Holz (Stab des Pedums) wie die von Metall (Kurvatur, Nadel, Kelch), welche in stilistischer Beziehung eine ebenso bestimmte wie übereinstimmende Sprache reden, nämlich die der spätromanischen Periode, so dafs die Zurückführung der Gebeine auf den Erzbischof Hubertus Walter, der um 1205 starb, als durchaus zutreffend bezeichnet werden mufs. H.

Handbuch der Spitzenkunde von Tina Frauberger, Vorsteherin der Kunststickereischule in Düsseldorf. Mit 183 Illustrationen. Leipzig 1894, Verlag von E. A. Seemann (Preis Mk. 4,80).

Von allen weiblichen Handarbeiten sind die Spitzen zwar ihrer Ursprungszeit nach die jüngsten, ihrer Zahl nach die verbreitetsten, aber dennoch ihrer Geschichte nach die am spärlichsten untersuchten und ihrer Technik nach die am wenigsten gekannten, zumal in Deutschland. Ein deutsches Handbuch der Spitzenkunde war daher ein sehr dringendes Bedürfnifs. Dafs der erste Versuch verhältnifsmäfsig so glücklich ausgefallen, ist der grofsen technischen Geschicklichkeit und der ungewöhnlichen archäologischen Tüchtigkeit der Urheberin zu danken. Diese zerlegt ihr Buch in zwei Haupttheile: die Technik der Spitzen und Geschichtliches, den ersten Theil in vier, den zweiten in sechszehn Abschnitte, entsprechend den Ländern, in welchen sie die Entwicklung der Spitzen nachweist. Mit den Begriffsbestimmungen macht die „Vorbemerkung" bekannt, an welche sofort der interessante Bericht über die „Vorläufer der Spitzen" anschliefst, manches streng genommen nicht zur Sache Gehörige, aber nur Lehrreiches und vieles Neue enthaltend. Mitten in die Sache führt in klarer, überall die geübte Hand verrathender, durch gute Abbildungen erläuterter Darlegung die „Technik der Nadelspitze", welche deren Entwickelung aus dem „punto tirato", der gezogenen Arbeit (Näherei), durch den „punto tagliato", die geschnittene Arbeit (Stickerei), in die „reticella", Netzeintheilung, sodann in den „punto in aria", ganz freie Arbeit, nachweist, welche später das réseau, den Netzgrund schaffend, die Grundlage blieb für die feinsten Ausbildungen. Neben dieser genähten Spitze entwickelte sich die Klöppelspitze, in deren Technik und Einzelarten die Verfasserin ebenfalls an der Hand anschaulicher Illustrationen einführt, um mit der Maschinenspitze und deren Arten die technische Abtheilung zu schliefsen, deren

Anhang eine sehr dankenswerthe Unterweisung über „das Reinigen und Ausbessern von Spitzen" bildet. — Der zweite geschichtiche Theil steht vornehmlich auf den Schultern der Vorarbeiten, unter denen die französischen den obersten Rang behaupten, aber noch sehr viele Fragen offen gelassen haben, auch über das Alter der Spitzen, die doch wohl nicht über das XVI. Jahrh. zurückdatirt werden dürfen. Mancher Vorstudien in Urkunden und auf Abbildungen wird es wohl noch bedürfen, bis hier die Zweifel gehoben sind und mancher Verständigung, bis die einzelnen technischen Abarten eine zutreffende Bezeichnung auch in deutscher Sprache gewonnen haben. Auch nach dieser Richtung erscheint das vorliegende Handbuch als eine sehr verdienstliche Vorarbeit, deren Studium daher aufs wärmste empfohlen werden darf. H.

Muster-Atlas für Industrie und Kunstgewerbe, Darstellungen von Formen und Dessins sämmtlicher Stilarten aller Zeiten und Völker. Herausgegeben von Max Heiden. In halbmonatlichen Lieferungen mit sechs Tafeln und einem Textblatt. (Subskriptionspreis auf 24 Lieferungen à 1 Mk.) Leipzig 1895, Ed. Wartig's Verlag Ernst Hoppe.

Ein sehr grofses, weitschichtiges Unternehmen, für dessen geschickte und glückliche Durchführung der Verfasser aber alle Gewähr bietet, weil er in seiner Stellung am Berliner Kunstgewerbemuseum über die Fülle des Materials verfügt und es auf Grund seiner langjährigen Studien hinreichend beherrscht, um es mit feinem Takt und vollständiger Sicherheit in den Dienst des modernen künstlerischen Betriebes zu stellen. Das Format ist sehr handlich, die Art der Wiedergabe: Umrifslinien mit leichter Tönung, sehr zweckdienlich, weil durchaus klar und bestimmt. Das erste Heft zeigt nur Flächenmuster aus verschiedenen Stilperioden, vornehmlich die heutzutage so vielbegehrten Blumen, und der kurze (in französischer und englischer Uebertragung beigefügte) Text gibt eine Anzahl sehr dankenswerther Winke, welche den geschulten Meister verrathen. Somit führt sich das zeitgemäfse Unternehmen in vortrefflicher Weise ein, und wenn es den verdienten Anklang findet, so wird es zur Reformirung des Kunstgewerbes wesentlich beitragen Schnütgen.

Die Diataxis des Michael Attaleiates von 1077. Ein Beitrag zur Geschichte des Klosterwesens im byzantinischen Reiche. Von Dr. W. Nissen. Jena 1894, Verl. von Herm. Pohle. (Preis Mk. 2,40.)

Mit einer bislang noch sehr wenig untersuchten Spezialität der byzantinischen Klosterwirthschaft beschäftigt sich diese grundlegende und gründliche Studie. Sie stellt zunächst den Begriff der Diataxis und des Typicon fest, welche hier so viel wie Stiftungsurkunde bedeuten, und gibt dann ein Verzeichnifs der bisher bekannt gewordenen Typica. Unter ihnen ist eins der ältesten und wichtigsten dasjenige des Attaleiates, dessen Lebensumstände erforscht und dessen Diataxis in Bezug auf ihre Ueberlieferung und ihren aus den mannigfaltigsten Satzungen bestehenden Inhalt geprüft wird. Noch interessanter ist das zu ihr gehörige Brevion, welches eine Art von Inventar bildet und in die Bestände der damaligen Klosterschätze, namentlich in die Bibliothek, ihre Einrichtung und Bestandtheile überraschende Einblicke liefert. Die zahlreichen Fingerzeige auf und in dieses neue Forschungsgebiet werden gewifs nicht unbeachtet bleiben. L.

Von den Baedeker'schen Reisehandbüchern haben die Deutschland betreffenden sämmtlich in diesem Jahre neue Auflagen erfahren, auch einige der auf England und Italien bezüglichen. Jede dieser Auflagen bezeichnet einen Fortschritt in der Erwähnung und Beschreibung der Kunstdenkmäler, indem nicht nur die neu hinzugekommenen eingereiht, sondern auch die früheren immer korrekter behandelt werden, so dafs diese Führer durch die Länder allmählich auch zuverlässige Mentoren geworden sind durch das weite, nur vermittelst des Beschauens und Prüfens zu erfassende Gebiet der Kunstgeschichte. D. H.

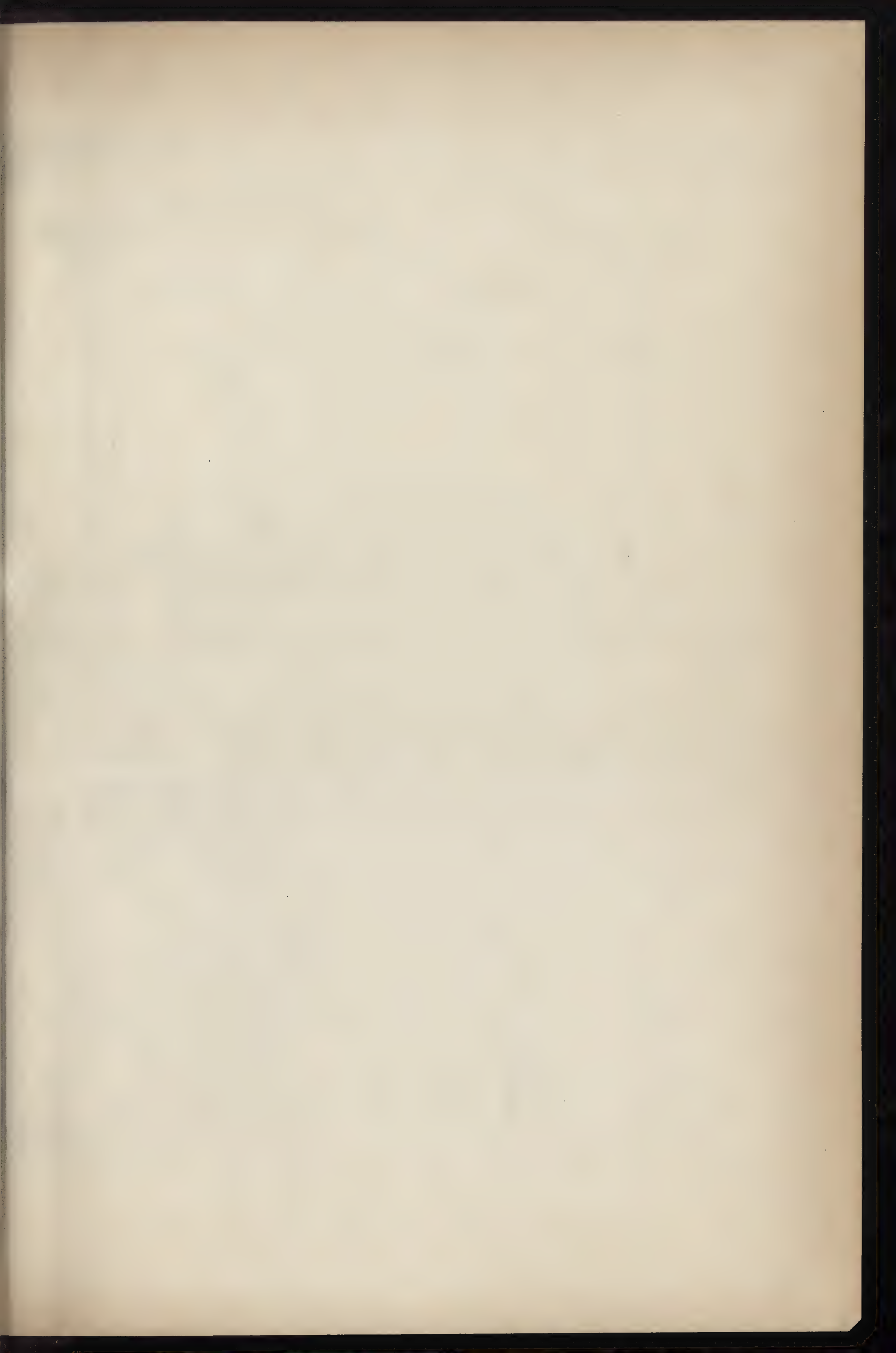
Die unterhaltende Monatsschrift »Alte und neue Welt«, der hier vor Jahresfrist gelegentlich der Annahme ihres gröfsern Formates, eine warme Empfehlung gewidmet wurde, hat dieser durch die schönen Illustrationen und Kunstbeilagen Ehre gemacht, so dafs auf den Beginn des neuen Jahrganges wiederum hingewiesen werden darf. A.

Haussprüche und Inschriften in Deutschland, in Oesterreich und in der Schweiz. Gesammelt von Alexander von Padberg. Paderborn 1895, Verlag von Ferd. Schöningh. Preis 60 Pf.

Die alte schöne Sitte, Sinnsprüche anzubringen auf Kirche und Kirchhof, Rath- und Schulhaus, Wirths- und Wohnhaus, auf Wänden und Fenstern, Möbeln und Geräthen, hat sich wieder eingebürgert, und es ist von grofser Wichtigkeit auch in erziehlicher Hinsicht, dafs diese Sprüche wahr, lauter und allgemein verständlich bleiben, eine Art von Volkspoesie im Sinne der Alten, aus deren Schatz hier eine grofse Anzahl gesunder Erzeugnisse vorgelegt sind, die auf viele Verhältnisse passen. D.

Kühlen's Kunstverlag hat zu der Serie „Unserer Lieben Frauen Myrrhen- und Rosen-Gärtlein" von der vor Jahresfrist der erste Theil der „sieben Schmerzen Mariä" erschienen ist, (Bd. VI. Sp. 320 dieser Zeitschrift) jetzt den zweiten Theil: „Die sieben Freuden Mariä" herausgegeben, in hochgothischem Stile sauber und sorgfältig gezeichnete, korrekt und anmuthig komponirte, zart und harmonisch gefärbte, mit architektonisch-ornamentaler Umrahmung versehene Bildchen, deren technische Ausführung meisterhaft ist, deren Linienführung aber noch etwas bestimmter, deren Ausdruck noch etwas kräftiger sein dürfte. H.

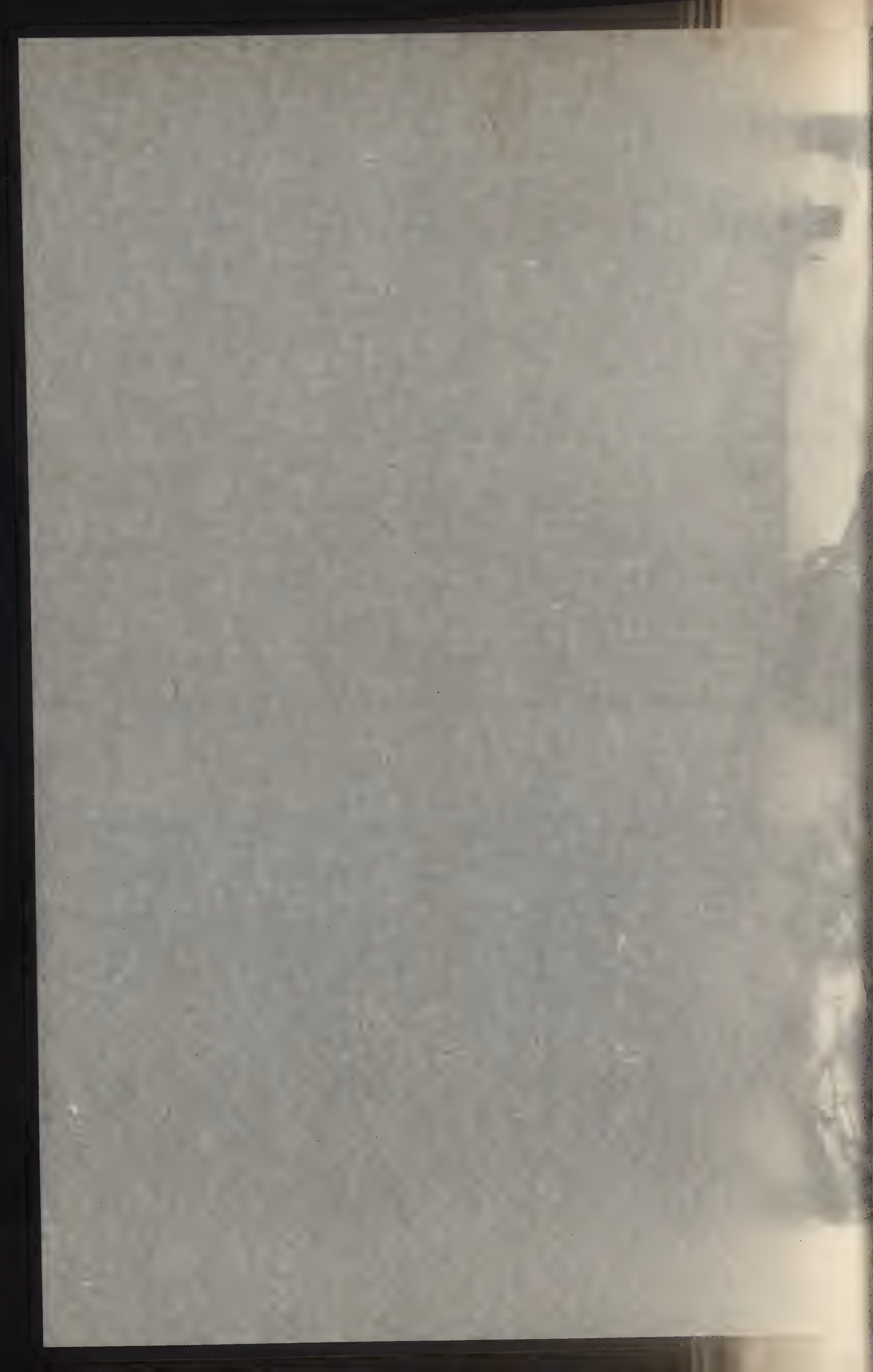
Der Kunstverlag von Julius Schmidt in Florenz bringt die meisterhaften Farbendrucke der Fieselo'schen Engel wieder in neuen Formaten (à 1 Mk.) und fügt nach den herrlichen Gemälden desselben Meisters die beiden Brustbilder der Madonna della Paze und des S. Giorgio in Medaillonformat, sowie die Lünettenbildchen des Heilandes mit zwei Dominikanern und des hl. Petrus Martyr (à 1,20 Mk.) bei, sehr zarte und anmuthige Reproduktionen. H.





Kölnischer Meister um 1410: Die Kreuzigung Christi.
Sammlung Clemens in Aachen.





Abhandlungen.

Wilhelm von Herle und Hermann Wynrich von Wesel.

Eine Studie zur Geschichte der altkölnischen Malerschule.

IV.

Beschreibendes Verzeichnifs der niederrheinischen Tafelgemälde seit ca. 1300—1440.

Mit Lichtdruck (Tafel IX.)

A. Tafelmalereien seit Beginn des XIV. Jahrh. bis etwa 1390.

Altenberg a. d. Lahn, *ehemalige Klosterkirche (zur Zeit auf Schlofs Braunfels).*

Altarwerk, früher auf dem Nonnenchor, Innenseiten der Flügel mit vier Szenen aus dem Leben Mariä und den Figuren des Erzengels Michael und der hl. Elisabeth auf Goldgrund. Kräftige Umrifslinien, die Gewandung von grofsartiger Anlage.

Abicht »Der Kreis Wetzlar«, Wetzlar 1836, II, S. 119 ff. Kugler »Kl. Schriften« II, S. 180/181, »Gesch. der Malerei« I, S. 241. Schnaase »Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter« VI, S. 388.

Berlin. *Königl. Museen.*

Nr. 1216. St. Joseph erkennt in Maria die jungfräuliche Mutter des Erlösers. Beide sitzen auf einer Bank vor einem gothischen baldachinartigen Bau. Zu den Seiten stehen zwei musizirende Engel. Auf den Spruchbändern bei Joseph: *vere · apvd · te · est · fons · nide (vite)*; bei Maria: *dominvs · possedit · me* — Goldgrund. Eichenholz, hoch 0,38 *m*, breit 0,27 *m*. Gegenstück zur „Krönung Mariä" in der Gallerie zu Sigmaringen Nr. 183.

Kugler »Gesch. der Malerei« I, S. 242. Photographie der Berliner Photogr. Gesellschaft.

Nr. 1205 A. Maria, das Christkind auf den Armen tragend. Goldgrund. Entstand gegen Ende des XIV. Jahrh.; der rheinische Ursprung erscheint nicht gesichert. Eichenholz, hoch 0,30 *m*, breit 0,18 *m*. Ehemals Sammlung Weyer in Köln Nr. 114.

Bonn. *Provinzial-Museum.*

Zwei Darstellungen, welche sich auf die Geschichte des Cistercienserklosters Marienstatt beziehen mit ausführlichem Text. 1. Unter gothischem Bogen thront Maria ganz en face mit dem Christkind, das Klostergebäude und einen Baum in den Händen. Zu den Seiten Erzbischof Heinrich von Köln († 1332) und der Abt Wygand, neben diesem eine Figur in rothem Gewande, vielleicht der Maler (?). Darunter betende Mönche. Ringsum die Brustbilder der Klosteräbte. In den Ecken die Evangelistensymbole. 2. Crucifixus und Leidenswerkzeuge. Ringsum die Brustbilder der Klosteräbte. In den Ecken Propheten. Matte Farben, die Umrisse zum Theil verwischt und roh nachgefahren oder ergänzt, entstand nach 1324. Auf Pergament, jedes Blatt hoch 0,91 *m*, breit 0,68 *m*.

Köln. *Wallraf-Richartz-Museum.*

Nr. 1. Triptychon. Mitteltafel: Die Kreuzigung Christi mit einer Clarissin als Stifterin. Auf den Flügeln: Die Geburt Christi nebst Verkündigung an die Hirten, die Anbetung der hl. Dreikönige — die Himmelfahrt und Ausgiefsung des hl. Geistes. Auf den Aufsenseiten: Die Verkündigung des Erzengels Gabriel zwischen Catharina und Barbara, entstand wahrscheinlich nach 1327. Goldgrund. Holz, Mittelbild hoch 0,55 *m*, breit 0,35 *m*; Flügel hoch 0,55 *m*, breit 0,24 *m*.

Photographie von A. Schmitz und Nöhring. — »Zeitschrift für christl. Kunst« III (1890), Sp. 361 mit Lichtdrucktafel. Passavant »Kunstreise« S. 404 und Schorn's »Kunstblatt« XIV, 1833 Nr. 10. Hotho »Malerschule Hubert's v. Eyck« I, S. 181 und »Geschichte der christlichen Malerei« S. 342. Kugler »Kl. Schriften« II, S. 286 und »Geschichte der Malerei« I, S. 240. Schnaase: »Geschichte der bildenden Künste« S. 388. Waagen »Handbuch« I, S. 40.

Nr. 2—5. St. Johannes, St. Paulus, die Verkündigung und Darbringung des Christkindes im Tempel. Goldgrund, zum Theil stark restaurirt. Holz, Nr. 2 und 3 hoch 0,61 *m*, breit 0,22 *m*; Nr. 4 und 5 hoch 0,42 *m*, breit 0,34 *m*.

Photographien von A. Schmitz und Nöhring — »Zeitschrift für christl. Kunst« II (1889), Sp. 136

mit zwei Lichtdrucktafeln. Holzschnitt v. Reber in »Kunstgeschichte des Mittelalters« Fig. 415. Litteratur wie oben.

Nr. 210. Der Crucifixus und die Leidenswerkzeuge, umgeben von 24 Darstellungen aus dem Leben und Leiden Christi, sowie die Heiligen Catharina, Barbara, Margaretha, Agnes, Clara und Franziscus. Goldgrund. Eichenholz, hoch 0,75 *m*, breit 0,93 *m*.

Die Tafel entstand im letzten Decennium des XIV. Jahrh. und zeigt in der malerischen Behandlung schon die Anfänge des neuen Stils.

Kugler »Kl. Schriften« II, S. 287. »Geschichte der Malerei« I, S. 240.

[Nr. 39 alte Nummer]. Die hl. Dreifaltigkeit, Christus im Grabe, Christus in der Vorhölle, der auferstandene Heiland erscheint Maria Magdalena, der ungläubige Thomas, der Schmerzensmann. Goldgrund, Eichenholz, hoch 0,60 *m*, breit 0,42 *m* Rohes Machwerk, alterthümlich.

Sammlung Schnütgen.

Zwei Tafeln: Crucifixus, Maria, Johannes, die Krönung Mariä — Christus im Grabe stehend, der hl. Augustinus. Auf (erneuertem) dunklem Grunde, ursprünglich wohl punzirter Goldgrund. Buchenholz, hoch 0,39 *m*, breit 0,25 *m*. Ehemals Sammlung Ramboux. Ueberaus fein gezeichnete Figürchen, in der Art des Triptychons Nr. 1 im Wallraf-Richartz-Museum.

Fünf hl. Jungfrauen. In dunkelen Konturen und Schraffirung, mit Ausnahme des Antlitzes und der Hände ganz in Gold ausgeführt auf (erneuertem) dunklem Grunde. Ursprünglich violetter Lasurgrund. Die Köpfe zart behandelt in der Art der Tafeln Nr. 2—5 im Wallraf-Richartz-Museum. Tannenholz, hoch 0,33 *m*, breit 0,89 *m*. Ehemals bei Maler Münster in Köln.

München. *National-Museum.*

Nr. 27. Altärchen in edler gothischer Architektur, enthält eine Elfenbeinstatuette der Madonna, ringsum Fächer zur Bewahrung von Reliquien. Auf den Flügeln die Darstellungen links: die Verkündigung des Erzengels Gabriel und darunter die Geburt Christi; rechts: die Krönung Mariä, und die Taufe Christi im Jordan; aufsen: hl. Bischof und hl. Ritter (Gereon ?). Punzirter Goldgrund. In der Art des Triptychons Nr. 1 im Wallraf-Richartz-Museum.

Nr. 15. Altärchen. In der Mitte unter reichem gothischen Baldachin Maria und der Erzengel Gabriel (vergoldete Statuetten). Auf den Doppelflügeln, welche drei Seiten des Gehäuses umschliefsen, die Gemälde: links oben Engel, Anbetung der hl. Dreikönige, die Flucht nach Aegypten — Petrus, Paulus; rechts oben Engel, die Geburt Christi, die Darstellung im Tempel — hl. Aebtissin, Agnes mit dem Lamm. Goldgrund. Der Tafel Nr. 210 im Wallraf-Richartz-Museum stilverwandt, jedoch feiner.

Oberwesel. *Liebfrauenkirche.*

Hochaltar, geweiht 1331. Auf den Aufsenseiten der Flügel links: SS. Paulus, Johannes Bapt. — Catharina, Agnes, Heilige mit Schwert und Buch. Rechts: SS. Petrus, Jacobus maior, — Dorothea, Maria Magdalena, Margaretha. Sämmtliche hl. Jungfrauen (also mit Ausnahme der Maria Magdalena) tragen Kronen auf dem Haupte. Die Figuren stehen in stark geschwungener Haltung unter gothischen Arkaden. Die Zeichnung ist noch sehr schematisch, die Umrisse hart in bräunlicher Farbe. Das Muster der Gewandstoffe folgt nicht dem Faltenwurf. Punzirter Goldgrund.

Photographien von A. Schmitz. — Kugler »Kl. Schriften« II, S. 261 und »Geschichte der Malerei« I, S. 241. Lehfeldt »Bau- und Kunstdenkmäler des Reg.-Bez. Koblenz« 1886, S. 610. Schnaase a. a. O., S. 388.

Sigmaringen. *Fürstlich Hohenzollernsches Museum.*

Nr. 183. Die Krönung Mariä. Auf einem Thron mit reichem gothischen Baldachin sitzen Christus und Maria in Brokatgewändern. Der Erlöser setzt seiner Mutter soeben die Krone auf's Haupt. Zu den Seiten stehen zwei musizirende Engel. Auf den Spruchbändern bei Christus: *ueni · electa · mea*; bei Maria: *dilecdvs · mevs · ame(n) loquidur.* Goldgrund. Eichenholz, hoch 0,36 *m*, breit 0,25 *m*. Gegenstück zu Tafel Nr. 1216 im Königl. Museum zu Berlin. Ehemals Sammlung Weyer zu Köln. Nr. 101.

Photographie von A. Schmitz.

B. Tafelmalereien des Meister Hermann Wynrich von Wesel, seiner Schule und Verwandtes.

Aachen. *Dom.*

Im Chor. Flügelaltar: Im Mittelbilde die thronende Madonna mit dem Christkind, umgeben von den Heiligen Maria Magdalena, Franziscus, Thomas und Bischof. Auf den Flügeln: SS. Petrus, Karl der Grofse und Stifter. Erneuter Goldgrund, stark übermalt. Niederrheinisch.

In der Schatzkapelle. An den Innenseiten einiger Schrankthüren: Zwei musizirende Engel schwebend, in hellrosa und rothem, goldgemustertem Gewande.

Zwei musizirende Engel mit grofsen Fittichen in rosa und grünem Gewande. Auf dunkelem, goldgemustertem Grund. Ueberaus zart und weich von einem Nachfolger des Meister Hermann Wynrich gemalt.

Schwebender Engel mit einem Reliquienkästchen, in weifsem Gewand. Auf rothem, goldgemustertem Grund.

Kaiser Karl der Grofse mit Goldnimbus, auf einem Löwen stehend. Auf rothem, goldgemustertem Grund.

Schwebender Engel, ein Rauchfafs schwingend. Auf rothem, goldgemustertem Grund. — Die übrigen schwebenden Engel und Heiligen an den Schrankthüren sind zum Theil modern oder vollständig übermalt.

Suermondt-Museum.

Nr. 148. Altaraufsatz. Die grofse Mittelabtheilung enthält Christus am Kreuz in zusammengesunkener Haltung, mit gebeugten Knieen, Maria, Johannes und den knieenden Donator mit dem Wappen Pallant. Zu den Seiten links in zwei Reihen die Geburt Mariä, der Tempelgang Mariä, die Verlobung der hl. Jungfrau mit Joseph, die Verkündigung und Heimsuchung; rechts die Geburt Christi und die Anbetung der hl. Dreikönige. (Die sieben Freuden Mariä.) Erneuerter Goldgrund. Holz, hoch in der Mitte 1 *m*, breit 1,62 *m*. Das Werk stammt aus der alten 1478/79 abgerissenen Pfarrkirche zu Linnich, wo es den Kreuzaltar schmückte. Dieser wird 1440 Mai 15 zuerst erwähnt. Am 4. Oktober 1446 verkauft der Schlofskaplan von Breidenbend (Sitz der Herren v. Pallant) und später Pfarrer zu Linnich, Arnold von Rimmelsberg *„in behoeff der zweyer elteren in der kirchen zue Lynghe gelegen, der eyn gewyet ys yn ere des hylligen gebenedyeten crutz ind der ainder in ere sent Nicolaus ind sent Cathrinen"*, an Werner II., Herrn zu Pallant und Breidenbend, sowie an die Bürgermeister und Schöffen zu Linnich 37 Morgen Ackerland, die ihm wegen Nichtzahlung einer Erbrente von Seiten Reinhard's v. Lievendahl als Eigenthum zugefallen waren. (Beide Urkunden in Abschrift im Linnicher Stadtarchiv.) Gütige Mittheilung des Herrn Stadtarchivar Pick in Aachen.

Die Gemälde gehören der Spätzeit der hier besprochenen Stilrichtung an und stehen dem Pallant'schen Altar der Sammlung Nelles zu Köln nahe. Sie wurden zweimal stark restaurirt und zum Theil übermalt.

Bei Herrn Amtsgerichtsrath Herm. Clemens.

Die Kreuzigung Christi. In der Mitte der figurenreichen Darstellung hängt Christus am Kreuzespfahl, umschwebt von wehklagenden Engelchen. Zu den Seiten die beiden Schächer am Kreuze. Einige Reiter auf gut gezeichneten Pferden drängen sich um das Kreuz Christi, links der blinde Longinus, der mit Unterstützung seiner Knappen die Seite des Herrn öffnet, rechts der römische Hauptmann mit Spruchband. Im Vordergrunde links Maria, von Johannes und klagenden Frauen umgeben, darunter ein feines Figürchen im Profil in gelblichem Mantel. Rechts die um den hl. Rock würfelnden Kriegsknechte. Goldgrund. Eichenholz, hoch 0,50 *m*, breit 0,36 *m*. Ueberaus fein behandeltes Bildchen, der Art des Meister Hermann Wynrich sehr nahestehend. Man vergleiche z. B. das schmerzhafte Antlitz und den Körper Christi (durch einige Retouchen entstellt) mit dem Erlöser auf Tafel Nr. 20 im Wallraf-Richartz-Museum. Die Figürchen sind sämmtlich lebhaft bewegt und in sicherer flüssiger Behandlung meisterhaft charakterisirt. Ehemals Sammlung Dietz in Koblenz. Nach Kugler (»Kl. Schriften« II, S. 290) der Tafel Nr. 1224 im Berliner Museum „völlig entsprechend". Vgl. unsere Lichtdrucktafel IX.

Kunsthistorische Ausstellung in Köln 1876, Nr. 6. Hotho »Malerschule des H. v. Eyck« I, S. 249 und »Geschichte der christl. Malerei« S. 390. Waagen a. a. O. S. 60.

Bei Herrn Dr. Lersch.

Symbolische Darstellung. Der Erlösertod Christi am Kreuze. Zur Rechten des Crucifixus die Vertreter der Christenheit, Papst, Kaiser, Cardinäle, Bischöfe, Priester, Volk, welche ein Kreuzchen tragen und das Blut des Heilandes auffangen. Zu der Linken Christi das Heidenthum (oder vielmehr der Islam) blind mit einem Halbmond auf gebrochenem Stab, welchen Engel zerspalten, Teufel zu stützen suchen. Hinter dieser allegorischen Figur Juden und Heiden. Aus den Kreuzesarmen wachsen Hände hervor, von welchen ene zur Rechten Christi einen Kelch segnet die zur Linken einen Pfeil auf das Heidenthum

richtet, die in der Erde den Tod erschlägt. Schwarzer Grund, oben abgerundet. Eichenholz, hoch 0,39 *m*, breit 0,23 *m*. Die Farben sind recht lebhaft, das Incarnat kräftig rosa. Nachfolger des Meister Hermann Wynrich.

Altenberg a. d. Lahn. *Ehemalige Klosterkirche. (Zur Zeit auf Schloss Braunfels.)*

Zwei Flügel eines Altarwerkes mit Verkündigung und Geburt Christi — Darstellung im Tempel und Krönung Mariä. Nach Kugler (»Kl. Schriften« II, S. 181) kölnisch, in der Richtung des „Meister Wilhelm".

Abicht »Kreis Wetzlar« S. 119.

Antwerpen. *Gemälde-Gallerie.*

Nr. 515. Der hl. Abt Leonardus (oder Antonius) in schwarzer Kutte, ganze Figur. Goldgrund. Eichenholz, hoch 0,63 *m*, breit 0,18 *m*. Ehemals Sammlung Ertborn, erworben 1827 in Köln. — Schule des Hermann Wynrich.

Kugler »Kl. Schriften« II, S. 503.

Berlin. *Königl. Museen.*

Nr. 1238. Flügelaltärchen. Im Mittelbild thront die gekrönte Madonna, das nackte Christkind auf den Armen, inmitten der Heiligen Dorothea, Catharina, Margaretha und Barbara auf blumigem Rasen. Auf den Flügeln: Elisabeth, einem Bettler ein Gewand darreichend, und Agnes, an welcher das Lamm liebkosend emporspringt. Punzirter Goldgrund. Eichenholz, Mitteltafel hoch 0,32 *m*, breit 0,28 *m*; Flügel hoch 0,32 *m*, breit 0,10 *m*. Treffliches Werk aus der Schule des Hermann Wynrich.

Photographie der Phot. Gesellschaft u. Hanfstängl. — Hotho »Malerschule des Hubert v. Eyck« I, S. 250 und »Geschichte der christlichen Malerei« S. 391. Kugler »Geschichte der Malerei« I, S. 271. Waagen »Handbuch« I, S. 60. Schnaase »Geschichte der bildenden Künste« VI, S. 403. Woltmann-Wörmann »Geschichte der Malerei« I, S. 403. Janitschek »Geschichte der deutschen Malerei« S. 212.

Nr. 1224 (im Depot). Szenen aus der Jugend, der Lehrthätigkeit und Passion Christi, zuletzt das jüngste Gericht mit der Stifterfamilie. 35 Bildchen in fünf Reihen geordnet. Goldgrund. F. Kugler (»Geschichte der Malerei« I, S. 266) theilt die Tafel mit der „Verspottung Christi" an den Aufsenflügeln des Altärchens Wallraf-Richartz-Museum Nr. 6, dem sogenannten „Meister Wilhelm" selbst zu. An anderer Stelle (»Kl. Schriften« II, S. 290) bemerkt er, dafs „die Kreuzigung", jetzt bei Clemens in Aachen, diesen Darstellungen „völlig entspreche". — Hotho (a. a. O. S. 241—243) rühmt die genrehafte Auffassung, das Kolorit und die „erfindungsfrische Lebendigkeit" bei flüchtiger Durchbildung. Er hält ebenfalls den Pseudo-Wilhelm für den Urheber der Bildchen. — Schnaase (a. a. O. S. 400) unterscheidet dagegen zwei Hände. Waagen (a. a. O., S. 60) lobt „die sehr lebendigen, öfter trefflichen Kompositionen", den „feinen Ton der Färbung und die leichte, geistreiche, wenn schon sehr ungleiche Behandlung". Aus der Schule des Hermann Wynrich. „Sicher kölnisch, nicht viel später als der Clarenaltar. Ziemlich lüderlich aber frisch und dreist gemacht. Ungleiche vorwiegend niedrige Proportionen. Im Vergleich mit dem Clarenaltar ist der Stil etwas weichlich, in die Breite gegangen und unscharf." Gütige Mittheilung des Herrn Dr. J. M. Friedländer in Berlin.

Hotho »Geschichte der christl. Malerei« S. 390. Woltmann a. a. O. S. 401 bis 402. Janitschek a. a. O. S. 212.

Bonn. *Provinzial-Museum.*

Triptychon. Mittelbild: Symbolische Darstellung der unbefleckten Empfängnifs Mariä durch Sprüche erläutert. Flügel: innen Hieronymus und Augustinus, aufsen Johannes Ev und Paulus. Goldgrund, hoch 0,88 *m*, breit 1,48 *m*. Ehemals Sammlung Bessel in Kleve. Nicht in der Art des Hermann Wynrich und seiner Schule.

Förster »Geschichte der deutschen Kunst« I. S. 206. Hotho a. a. O. S. 265—268 theilt das Werk der westfälischen Schule zu. Schnaase a. a. O. S. 402 und »Kunstblatt« 1839, Nr. 51.

Braunschweig. *Herzogl. Gemäldegallerie.*

Nr. 7. Verspottung und Dornkrönung Christi, Kreuztragung, Christus am Kreuze, Grablegung und Auferstehung unter spätgothischen rothen Bogen. Helle Farben, gemusterter Goldgrund. — Doch wohl westfälischen Ursprungs.

Hotho a. a. O. S. 249—250.

Darmstadt. *Grossherzogl. Gemäldegallerie.*

Nr. 160. Votivtafel des Johann Rost de cassel und seiner Gattin Aleid Cleingedank. Im Mittelbild der Crucifixus von klagenden Engeln, welche sein Blut auffangen, umschwebt, Maria, Johannes, die Donatorenfamilie. Zu den Seiten in vier Abtheilungen: links Catharina, Bischof — Magdalena, Leonardus, knieender Canonicus (späterer Zusatz), rechts Barbara, Bischof — Ursula und Antonius. Goldgrund. Am unteren Rande der Tafel längere Inschrift.

Eichenholz, hoch 1,68 *m*, breit 1,91 *m*. Von einem unmittelbaren Schüler Hermann Wynrich's, entstand nach 1409.

Passavant im »Kunstblatt« 1841 Nr. 88. Kugler »Kl. Schriften« II, S. 352 und »Geschichte der Malerei« I, S. 271. Schnaase a. a. O. S. 425. Janitschek a. a. O. S. 214. »Klass. Bilderschatz« Nr. 247.

Nr. 161. Triptychon. Mittelbild: Crucifixus, Maria, Johannes. Flügel: Catharina und Barbara. Goldgrund. Eichenholz, Mittelbild hoch 0,38 *m*, breit 0,53 *m*; Flügel breit 0,10 *m*.

Kugler: »Kleine Schriften« II, S. 352.

Düsseldorf. *Sammlung Pflaum-Fahne.*

Nr. 128. Altärchen. Mittelbild: Madonna und Donatoren. Flügel: innen Barbara, Catharina; aufsen Christoph, Johann Bapt.

Frankfurt. *Städt. Museum (Prehn'sches Kabinet).*

Paradiesbildchen. Die Madonna, das Christkind und eine Gesellschaft jugendlicher Heiligen in üppig blühendem, von zahlreichen bunten Vögeln belebtem Garten. Maria in weifsem Kleid und blauem Mantel, mit aufgelöstem goldigen Haar, die Krone auf dem Haupte, liest aufmerksam im Gebetbuch. Unterdessen unterrichtet St. Cäcilia den Jesusknaben im Citherspiel; eine hl. Jungfrau pflückt Kirschen, eine andere schöpft Wasser. Rechts haben sich unter einem Baum St. Michael mit Teufelchen, St. Georg mit dem erlegten Drachen und ein dritter heiliger Ritter zu zwangloser Gruppe vereinigt. — Miniaturartiges Bildchen (hoch 0,24 *m*, breit 0,31 *m*), von zarter poetischer Empfindung und holdseliger Anmuth in den weichen rundlichen Köpfchen. Dunkelblauer Himmelsgrund. Nach Kugler (»Kl. Schriften« II, S. 350—351, »Gesch. d. Malerei« I, S. 279) in der Art des Meister Stephan.

Hotho »Malerschule« S. 251. »Geschichte der christl. Malerei« S. 391. Schnaase a. a. O. S. 404. Woltmann a. a. O. S. 403, Fig. 118. Janitschek a. a. O. S. 212 mit Holzschnitt. Photographie von Nöhring.

Privatbesitz.

Sitzende Madonna mit dem Jesukind von vier musicirenden Engeln umgeben. Feines Bildchen. Holz, hoch 0,34 *m*, breit 0,25 *m*. Ehemals Sammlung Münzenberger.

Hamburg. *Gallerie Weber.*

Triptychon. Im Mittelbilde die Glorification Mariä. Die Madonna mit dem Kind in einer Aureole von den Heiligen Johannes Ev., Barbara, Christina, Catharina, Maria Magdalena und Johannes Bapt. verehrt. In der Höhe Gottvater und Engel. Auf den Flügeln: innen Crucifixus, Maria, Johannes, die Dornkrönung — Himmelfahrt, Auferstehung; aufsen auf rothem Grund der kreuztragende Erlöser. Goldgrund. Eichenholz, hoch 0,76 *m*, breit 0,70 *m*. Das Altärchen wurde in völlig ruinösem Zustande unter altem Gerümpel im Rinkenhof zu Köln aufgefunden und vom Maler Becker in Deutz stark restaurirt. Die Mitteltafel ist fast vollständig übermalt und modernisirt. Ursprünglich mag das Triptychon zu den vorzüglichsten Leistungen der Schule Hermann Wynrich's gehört haben.

Kölner kunsthist. Ausstellung 1876, Nr. 4. Merlo »Kölnische Künstler« (Neuausgabe) Sp. 962.

Kirchsahr bei Ahrweiler.

Grofses Altarwerk. In der Mitte die Kreuzigung Christi, zu den Seiten je drei Darstellungen aus der Passion übereinander. Links: Christus betet im Garten Gethsemane, die Geifselung, die Kreuztragung — rechts: Christus vor Pilatus, die Dornkrönung und die Kreuzabnahme. Auf den Innenseiten der Flügel in drei Reihen, links oben: die Verkündigung des Erzengels Gabriel, die Heimsuchung — die Geburt Christi, die Anbetung der hl. Dreikönige — die Darstellung im Tempel und Christus als Knabe unter den Schriftgelehrten im Tempel. Rechts unten: die Grablegung, die Auferstehung Christi — die Herabkunft des hl. Geistes, die Himmelfahrt Christi — der Tod Maria, die Krönung der hl. Jungfrau. Auf den Aufsenseiten der Flügel: die Heiligen Petrus, Paulus, Benedictus, Daria — Chrysanthus, David, Hubertus, Margaretha. Stammt aus der Stiftskirche zu Münstereifel; 1760 wurden die Tafeln an ihren jetzigen Standort übertragen. „Die bewegten Kompositionen mit kleinen Figuren, die drastischen zugleich ungelenken Stellungen, der theilweise recht lebendige Ausdruck erinnern an ‚Meister Wilhelm'." Metallfarben finden reichliche Anwendung. Neben goldgemusterten Gewändern erscheinen Rüstungen und Kettenpanzer in Silberfarbe. Nach Nordhoff (»Bonner Jahrbücher« Bd. 68 (1880) S. 83 ff.) von einem westfälischen Meister, „welcher Conrad von Soest löblich nacheiferte und wesentlich zum Flor und Ruf der Schule beitrug."

Lehfeldt »Bau- und Kunstdenkmäler im Reg.-Bez. Koblenz« S. 60/61 mit Litteraturangaben. Kugler a. a. O. S. 271.

(Schlufs folgt.)

Bonn. Eduard Firmenich-Richartz

Das Reliquiar des hl. Oswald im Domschatz zu Hildesheim.

Mit Abbildung.

I. Beschreibung.



ie hier abgebildete, 44 *cm* hohe Reliquienbüste besteht aus vier Theilen: einem achteckigen Unterbau, einem kuppelförmigen Abschlufs, einem in Silber getriebenen Haupt und einer kostbaren Krone.

Der Unterbau beginnt und schliefst mit einem vorstehenden, aus Platte und Schräge bestehenden Glied, jede seiner acht Seiten ist unten 12, am Kern aber 8,5 *cm* breit. Die untere Schräge trägt Theile der in gothischen Buchstaben gravirten Verse 4 und 6 des 20. Psalmes: *posuisti* | *domine* | *super ca* | *put e(j)us* | *coronam* | *de lapide* | *presioso* | *magna est g(loria) e(jus).* Nun folgen acht sitzende Königsbilder, die abwechselnd a) in Vergoldung vom silbernen emaillirten Grunde sich abheben, oder b) silbern blieben, aber schwarze Konturen und ungemusterten Goldgrund haben: 1a. S. OSWALD' 2b. SCS AEDWARD' 3a. SCS. ELFRED' 4b. AEDELWOLD' 5a. S CANVT' 6b. S. AEDELBERT' 7a. S EDMVNDVS 8b. SIGEMVNDVS. Alle E und G sind rund, A ist oben geschwänzt, AE sind contrahirt in 2 und 6, ebenso AR in 2. W besteht aus zwei in einandergeschobenen V. M und N sind eckig. Sanctus ist theils nur zu S, theils zu SCS abgekürzt, in 4 und 8 fehlt es. Punkte finden sich nur in 1 und 3. Das VS am Schlufs ist nur in 7 und 8 ausgeschrieben, bei den übrigen Bildern durch eine Schleife ersetzt. Nur 1 und 6 haben einen Nimbus; alle Könige aber tragen Krone, Scepter und Reichsapfel. Auf die obere Platte sind zwei über 1 beginnende und schliefsende Verse gravirt:

REX · P | IVS · OSWA | LDUS · SE · SE · | DEDIT · ET · SV | A · XPO (Christo).
LICT | ORI · Q(ue) · CAPVT · | QVOD · I(n) · AVR | O · CONDITV(r) · | IVS(isto.)

Die Inschrift steht auf einem fortlaufenden, um die Ecken gebogenem Bande. Nur OR in Lictorique sind contrahirt. Die Form der Buchstaben ist im Allgemeinen dieselbe wie bei den Königsnamen, aber breiter gravirt. Punkte stehen zwischen den einzelnen Wörtern. Kratz, »Der Dom zu Hildesheim«, Hildesheim, Gerstenberg, 1840, II, 147 übersetzt die Verse also:

„König Oswald, der Fromme, gab sich und das Seinige Christus,
Bog dem Henker sein Haupt, das hier ist im Golde verborgen.“

Der kuppelförmige Abschlufs des Unterbaues beginnt mit acht halbkreisförmigen Nischen, deren Grund mit kleinen gravirten Platten gefüllt ist, worin der Künstler a) die vier Evangelisten in Silber auf Goldgrund (9, 11, 13, 15) und b) die Personifikationen der Paradiesesflüsse in Gold auf silbernem Grund (10, 12, 14, 16) dargestellt hat. Dann bilden acht kegelförmige, abwechselnd mit rautenförmigen oder schuppenartigen Verzierungen versehene Gewölbetheile eine Art Kuppel.

Ein vergoldeter Kopf bildet den Schlufs des Reliquiars. Die silbernen Augen haben als Pupillen dunkelblaue Edelsteine. Seine Krone besteht aus acht trapezförmigen Platten. Die 1., 3., 5. und 7. Platte trägt in der Mitte einen grossen Edelstein, der von kleinern Steinen und Perlen umgeben ist, die 1. Platte hat 9 Edelsteine und 4 Perlen, die 3. und 7. je 11 Edelsteine, die 5. dagegen 10 Edelsteine und 1 Perle. Geschnitten sind im Ganzen 6 Steine, die schönste Kamee ziert die Mitte der 1. Platte und ist auf unserer Abbildung erkennbar. Wichtiger sind die 2., 6. und 8. Platte; denn in jede derselben stehen im Rande 16 Perlen und Edelsteine, im Innern aber waren 4 kostbare viereckige Plättchen mit Zellenemail angebracht, zwischen denen in kreuzförmiger Anordnung 5 weitere Perlen und Edelsteine befestigt sind. Leider sind zwei Emailstücke verloren und durch rohe Nachahmungen ersetzt. In der 2. und 8. Platte sind die Emailstücke besser als in der 6. Die ganze 4. Platte ist später in Nachahmung der 2., 6. und 8. gefertigt. Technisch ist sie so behandelt, wie die vier kleeblattförmigen Aufsätze der Krone, worin je 5 Perlen und Edelsteine einen gröfseren Stein umgeben. In allen Platten ist der Grund mit kleinen, an Würmchen erinnernden Filigranstückchen verziert. Doch ist das Filigran in den mit Steinen ausgestatteten Platten 1, 3, 5 und 7 gröber. Die Krone ist 48 *mm* hoch. Die Breite der Platten wechselt. Sie beträgt bei der

	1.	2.	3.	5.	6.	7.	8. Platte
oben	45	46	36	35	45	36	46 *mm*
unten	30	57	26	25	52	26	57 *mm*



Das Reliquiar des hl. Oswald im Domschatz zu Hildesheim.
Nach der photographischen Aufnahme von Boedicker in Hildesheim.

II. Die Kritik

dieses Reliquiars bietet aufsergewöhnliche Schwierigkeiten. Kratz schreibt: „Nach der Schrift sowohl, als nach den Figuren und Ornamenten ist dieses Monument in's X. oder XI. Jahrh. zu setzen." Er glaubt, es stamme aus England. „Wohl mit Gewifsheit (sei) anzunehmen, dafs das Oswald-Reliquiarium schon im XII. Jahrh. im hiesigen Dome (von Hildesheim) aufbewahrt wurde." Eine Stütze für seine Behauptung findet er in einem von Papst Honorius III. am 21. März 1286 ausgestellten Brief, worin am Feste des hl. Oswald den Besuchern des Domes ein Ablafs gewährt wird. Mithoff »Kunstdenkmale und Alterthümer im Hannoverschen«, Hannover, Helwing, 1875, III, 110 schreibt: „Das ursprünglich für eine anglikanische Kirche bestimmte, später der Hildesheimer Kirche verehrte Reliquiar wird dem X. oder XI. Jahrh., die an seiner Sockelabschrägung sich findende Inschrift in gothischen Minuskeln einer Restaurirung desselben angehören." Ein »Kurzer Führer durch den Hildesheimer Domschatz« Nr. 23 weist das Reliquiar dem XII. Jahrh. zu und sagt: „Die goldene Krone ist aus 8 Platten ganz verschiedener Zeit und Arbeit zusammengefügt, in der heutigen Gestalt sicher erst nach 1454." Schreiber dieses hat dann in dem Buche »Der hl. Bernward von Hildesheim«, Hildesheim, Lax, 1895 S. 22 Anm. am Reliquiar drei Perioden unterschieden. Der achteckige Untersatz mit dem kuppelförmigen Dache, seinen Königsfiguren und den acht halbkreisförmigen Bildchen stammt aus dem XIII. Jahrh., doch könnte das Band mit den beiden Versen älter sein. Ein Goldschmied hat dann in der zweiten Hälfte des XV. Jahrh. die gothische, auf die Krone bezügliche Inschrift beigefügt, die 4. Platte der Krone mit allen 4 Zinken gefertigt und das Haupt in ziemlich roher Art auf das alte Reliquiar befestigt, das ursprünglich wohl mit einem Knauf (aus Bergkrystall?) endete. Die 7 älteren Platten der Krone sind Arbeiten des XI. Jahrh.; ihre Emailplättchen können deutschen Ursprungs sein.

Was soll man von der durch Kratz aufgestellten, von Mithoff acceptirten Ansicht halten, das Reliquiar sei in England entstanden und von dort nach Hildesheim gekommen? Die von ersterm angeführte Urkunde bietet für seine Behauptung keinen Beweis, weil sie nur irgend eine Verehrung bezeugt, der hl. Oswald aber an vielen Orten verehrt wurde. Ueberdies sollen die Reliquien des Heiligen 1038 aus England nach Flandern übertragen worden sein. (Acta SS. 5. August N. Aufl. II, 88.) Freilich könnte das Haupt damals in England geblieben sein. Das ist um so glaublicher, weil es früh an einem andern Ort aufbewahrt wurde, als der Körper. Fehlt jeder historische Beweis dafür, dafs das Kunstwerk aus England stamme, dann bleibt freilich nur noch die auf demselben gegebene Königsreihe und dessen Stil als letztes Mittel, um zu einem Ergebnifs zu kommen. Sieben der abgebildeten Könige: S. Oswald † 642, S. Aedward † 924, S. Elfred † 899, Aedelwold † 857, S. Kanut † 1036, S. Aedelbert † 867, S. Edmund † 948 regierten in England. Dagegen dürfte der letzte doch der 524 getödtete König Sigismund von Burgund sein. Wäre dies richtig, so würde darin schon ein Anzeichen gegen englischen Ursprung des Reliquiars liegen. Wenn am Ende des XII. Jahrh. die Aachener auf die Langseite des nach dem Bericht des Chronisten „von ihnen verfertigten Schreines Karls d. G." eine Reihe deutscher Herrscher setzten, warum sollten dann Hildesheimer Kanoniker nicht den Auftrag haben geben können, um das Reliquiar Bilder englischer Könige anzubringen? Der Stil der Zeichnung spricht nicht gegen deutschen Ursprung des Ganzen; er erinnert sogar einerseits an die Zeichnung und Dekoration mancher in der Gegend von Hildesheim gravirter Siegel des XIII. Jahrh. (z. B. jener der Aebtissinnen von Quedlinburg), andererseits an die seit den Tagen Bernwards ebendaselbst gravirten Platten, deren Figuren durch theilweises Stehenbleiben des Silbergrundes und theilweise Vergoldung belebt wurden. Vgl. „Der hl. Bernward" S. 20, 64 und 66. Man wird nach Berücksichtigung aller Umstände zuletzt denn doch noch das Reliquiar als Erzeugnifs eines Hildesheimer Goldschmieds ansehen müssen. Ist das aber der Fall, dann gewinnt die von Kratz angezogene Ablafsbulle von 1286 neue Bedeutung. Sie zeigt jedenfalls, dafs damals die Verehrung des hl. Oswald in Hildesheim neuen Aufschwung nahm. Der romanische Stil hielt sich dort besonders in der Kleinkunst bis tief in's XIII. Jahrh. Vielleicht entstanden darum die ursprünglichen Theile dieses merkwürdigen Reliquiars zu Hildesheim kurze Zeit vor Erlafs jener Bulle.

Exaeten. Stephan Beissel S. J.

Bücherschau.

Le Vatican, les papes et la civilisation, le gouvernement central de l'église par Georges Goyau, André Pératé, Paul Fabre. Ouvrage illustré de 2 gravures au burin de F. Gaillard et d'Eug. Burney. de 4 chromolithographies, de 7 phototypies et de 475 gravures reproduites directement d'après des photographies. Paris 1895, Librairie de Firmin-Didot & Cie.

Ein in jeder Hinsicht glänzendes Werk bietet hier der berühmte französische Verlag, ein Werk, welches gemäfs der Einleitung des Kardinals Bourret vornehmnehmlich bestimmt ist, den Vatikan, auf den in steigendem Mafse die Blicke der ganzen Welt sich richten, in seiner vergangenen und gegenwärtigen Bedeutung zu dokumentiren, um dadurch zugleich die Hoffnungen zu beleben, die sich an ihn knüpfen. Daher gibt Georges Goyau im I. Theil einen Ueberblick über die Geschichte des Papstthums und im II. Theil eine Beschreibung der Centralstätte des Kirchenregimentes. Im III. Theil entrollt André Pératé ein Bild von dem Einflufs der Päpste auf die Künste; im IV. Theil Paul Fabre von deren Einflufs auf die Wissenschaften, indem er mit der vatikanischen Bibliothek bekannt macht. Nicht trockene Mittheilungen sind es, die hier geboten werden, sondern begeisterte Schilderungen, die an der Hand der Geschichte alle Einrichtungen beleuchten und durch geschickt ausgewählte und vortrefflich, zumeist nach photographischen Aufnahmen, wiedergegebene Abbildungen illustriren. In dem III. Theil, dessen Inhalt an dieser Stelle besonders hervorgehoben zu werden verdient, ist das I. Kapitel dem mittlalterlichen Rom gewidmet, von der Zeit Konstantins durch die karolingische Wiedergeburt und die eisernen Jahrhunderte hindurch in die Glanzzeit, und in den Niedergang zu Avignon. Ein eigenes Kapitel ist der Renaissance des XV. Jahrh., ein weiteres dem Werke Julius II. und Leos X. geweiht, so dafs also die Kunstthätigkeit der für die neue Richtung begeisterten Päpste eine wohl über deren Werth hinausreichende Beleuchtung erfährt. Was seitdem auf dem Kunstgebiete durch die Fürsorge der Päpste geschehen ist, fafst in knapper Darlegung das IV. Kapitel zusammen. Sehr instruktiv ist, was über die alte, die humanistische, die moderne Bibliothek, sowie über das auch in dieser Hinsicht epochemachende Pontifikat Leos XIII. der IV. Theil in umfänglicher Belehrung mittheilt. — Eine ausnehmend glanzvolle Leistung ist der aus der berühmten Feder von Melchior de Vogüé geflossene, zusammenfassende und ausblickende Epilog, die Bekrönung des herrlichen Gebäudes, als welches dieses monumentale, nur in Frankreich mögliche Werk sich darstellt. S.

Die Allgemeine Geschichte der bildenden Künste von Professor Alwin Schultz, vor Jahresfrist hier (Bd. VII, Sp. 313) angezeigt, ist bereits auf sechs Lieferungen angewachsen, so dafs der III., die Renaissance umfassende Band, mit dem das Werk zu erscheinen beginnt, seinem Abschlusse entgegengeht. Die einzelnen Kunstzweige: Architektur, Plastik, Malerei, werden in ihrer Entwickelung durch die Früh-, Hoch- und Spätrenaissance beziehungsweise Barockzeit in Italien, Spanien, Frankreich, den Niederlanden, Deutschland, England (und Rufsland) verfolgt, indem die Hauptwerke besprochen, zumeist auch abbildlich vorgestellt und die betreffenden Meister charakterisirt, namentlich auch die Einflüsse festgestellt werden, denen sie gefolgt sind. Die Fülle und Bedeutung der Denkmäler stellen hierbei Italien in den Vordergrund, aber Deutschland wird mit besonderer Vorliebe behandelt, weswegen z. B. auch in der deutschen Baukunst der Hochrenaissance den Schlofs- und Rathhausbauten, den Stadtthoren und Bürgerhäusern eigene Kapitel gewidmet sind. — Die Geschichte der Plastik, die in der IV. Lieferung beginnt, verzeichnet für Italien schon Niccolo Pisano († um 1280) als Renaissancisten, als welchen mit noch geringerer Begründung die Geschichte der Malerei (die mit der VI. Lieferung anfängt) schon Guido von Siena, den Vorläufer Cimabue's einführt. In den übrigen Ländern wird mit Recht das XVI. Jahrh. als die Ursprungszeit der Renaissance auch für die Plastik dargestellt und gerade in Bezug auf diese, als einen bis jetzt etwas vernachlässigten Theil, überrascht der Verfasser durch eine Anzahl neuer Angaben und Gesichtspunkte, wie auch die zahlreichen vortrefflichen Illustrationen, sowohl die dem Texte eingefügten Holzschnitte, als die Tafeln, unter denen auch meisterhafte Farbendrucke, den kunstgeschichtlichen Bilderschatz durch eine Menge neuer, durchaus charakteristischer Aufnahmen bereichern. — Bei dem vor allem die Höhenpunkte markirenden, geistreich und anregend geschriebenen, elegant ausgestatteten Buche ist alles auf einen grofsen Leserkreis berechnet.

Allgemeine Kunstgeschichte. Die Werke der bildenden Künste vom Standpunkte der Geschichte, Technik, Aesthetik von Dr. P. Albert Kuhn, O. S. B. Mit über 1000 Illustrationen und mehr als 120 ganzseitigen artistischen Beilagen in Typographie, Lithographie, Lichtdruck und in reicher polychromer Ausführung. Einsiedeln und Waldshut. Verlag von Benziger & Co.

Der Benediktinerpater Albert Kuhn, Professor der Aesthetik und klassischen Litteratur in Einsiedeln hat die Veröffentlichung einer allgemeinen Kunstgeschichte in grofsem Stile unternommen, die bereits bis zur VII. Lieferung gediehen ist. Nicht nur durch den christlichen Geist, in welchem sie geschrieben ist, unterscheidet sie sich von ähnlichen Werken unserer Tage, sondern namentlich auch durch den Umstand, dafs sie die Kunst nicht allein als geschichtliche Erscheinung behandelt, sie also nicht blos auf ihrem langen Entwickelungsgange durch die Geschichte der Menschheit begleitet, sondern auch nach ihrem Wesen forscht und die Stoffe prüft, an denen und mit welchen sie ihre Thätigkeit entfaltet, also ihre ästhetische und technische Seite untersucht. Wenn auch nicht zu viel, so ist doch in den letzten Jahrzehnten zu einseitig die Kunst in ihrem historischen Prozefs wie in ihrer technischen Entfaltung zum Gegenstand der

Forschung gemacht und die grofse Verwirrung, die heutzutage auf dem Kunstgebiete herrscht, hat vornehmlich ihre Ursache in der Willkür, mit welcher der Schönheitsbegriff behandelt wird, also die Grundlage des richtigen Kunstschaffens, -Beurtheilens und -Geniefsens. Deswegen schickt der Verfasser dem ganzen Werke als allgemeine Einleitung eine ästhetische Vorschule voraus, welche (auf 72 Seiten) die Lehrsätze aus der philosophischen, wie aus der ideell-praktischen Aesthetik in klarer gemeinverständlicher Weise erörtert. Eine specielle ästhetische Einleitung geht dann noch jedem der drei Bände voraus, von denen der I. die Geschichte der Baukunst, der II. die der Plastik, der III. die der Malerei behandelt, jeden dieser drei Kunstzweige von seinen ersten Anfängen in seiner Entwickelung verfolgend bis in unsere Tage. Bis zur altchristlichen Baukunst ist der I. Band bereits gediehen, bis zur Blüthezeit der griechischen Plastik der II. Band, bis zur Schwelle der griechischen Malerei der III. Band und jeder Abschnitt schliefst mit einer Angabe der bezüglichen Litteratur. Vortrefflich ausgeführte, auch farbige Tafeln und zahlreiche Textbilder, eine nur durch grofse Opfer ermöglichte umfängliche Bereicherung des Bilderschatzes, liefern in ungewöhnlicher Fülle das Erläuterungsmaterial und der anschaulich belehrende Text, der sein Herauswachsen aus der Lehrthätigkeit überall erkennen läfst, liefert dazu einen vortrefflichen Kommentar. — Das längst empfundene Bedürfnifs nach einer auf gesunder und breiter Grundlage aufgebauten, wissenschaftlich zuverlässigen und doch volksthümlich gehaltenen Kunstgeschichte ist daher auf dem besten Wege, befriedigt zu werden, denn die 25 Lieferungen à 2 Mk., aus denen sie sich zusammensetzen soll, werden hoffentlich vor dem Ende des Jahrhunderts in die Erscheinung getreten sein. D.

Geschichte der christlichen Kunst. Von Franz Xaver Kraus. Erster Band. Die hellenistisch-römische Kunst der alten Christen. Die byzantinische Kunst. Anfänge der Kunst bei den Völkern des Nordens. Erste Abtheilung. Mit Titelbild in Farbendruck und 253 Abbildungen im Text. Freiburg, Herder, 1895, Lex. 8⁰. VIII und 320 S. Preis 8 Mk.

Dieses Buch bedeutet eine litterarische Grofsthat, auf welche das katholische Deutschland stolz sein darf, durch welche die lieblichste aller Wissenschaften nicht nur auf der Vollhöhe ihres gegenwärtigen Standes gezeigt, sondern um einen Riesenschritt weitergefördert wird. Seitdem die Kunstgeschichte auf wissenschaftlichem Boden ganz festen Fufs gefafst und ihrer Methode, Ziele, Hilfsmittel klar bewufst im Sturmlauf eingeholt hat, was bisher versäumt worden, sind wir mit beinahe zahllosen Leitfäden, Grundrissen, Handbüchern überschwemmt worden, so dafs Zweifel aufsteigen könnten, ob nach und neben all diesen noch etwas wesentlich Neues und Anderes möglich sei. Aber der Verfasser kann mit vollstem Recht sein Buch etwas von den bisherigen Leistungen völlig Verschiedenes nennen. Dies Recht gibt nicht nur die Beschränkung der Darstellung lediglich auf die religiöse Kunst der christlichen Völker, sondern vor allem die Betonung des Inhaltes der Kunstvorstellungen während bisher fast ausschliefslich die Kunstformen berücksichtigt wurden. In der That liegt in einem gewissen äusserlichen Formalismus, in der Vernachlässigung des Was? über dem Wie?, der Idee über der Form ein Mangel der bisherigen Kunstforschung, und dieser Mangel ist gegenüber der christlich-religiösen Kunst zwar leicht begreiflich, aber doppelt verhängnifsvoll. Verhängnifsvoll, weil in dieser Kunst noch viel weniger als in der profanen die Sprache von der Sache, die Gestalt vom Gehalt ablösbar ist; begreiflich, denn die Mehrzahl der heutigen Vertreter der Kunstgeschichte steht der Theologie, der Litteratur, der Liturgie, dem Leben der Kirche fremd, wenn nicht feind gegenüber. Der Verfasser, Theologe, Historiker und Kunstforscher in einer Person, war wie kein Anderer berufen und befähigt, diesen Mangel zu heben und die künstlerische, die Religions- und kulturgeschichtliche Betrachtung mit sicherm Aug und feinfühliger Hand ineinanderzuweben. Die fast unübersehbare, stets anwachsende Fülle von Detail engt ihm den grofsen, weiten Blick nicht ein und beeinträchtigt nicht die Uebersichtlichkeit seiner Darstellung, weil konsequent das Prinzip durchgeführt wird, aus dem ungeheuren Reichthum nur das Charakteristische auszuheben, nichtmafsgebendes Kleinwerk auszuscheiden, in erster Linie den vielumstrittenen Hauptfragen Raum zu geben, von welchen die richtige Auffassung abhängt, die grofsen Phasen der Entwickelung auf's genaueste zu verfolgen und aufzuzeigen. Die Form der Darstellung hat von der Wissenschaft die Klarheit und Schärfe, von der Kunst die Schönheit und Anmuth; sie ist vornehm wie die Sache, der sie dient, selbst ein Kunstwerk; sie erinnert an das Wort Vauvenargues: il faut avoir de l'âme, pour avoir du gôut, — sie zeigt jenen feinen Geschmack, welchen Verstand und Wissen allein nicht gibt, welcher das Aroma eines mit ganzer Liebe in die heilige Kunst eingelebten Gemüthes ist. Vornehm ist endlich auch die typographische Ausstattung und die Illustrirung des Buches.

Das erste Buch, die reichhaltige Einleitung (S. 1—29), bietet nach Festlegung der Begriffe der Kunst und Kunstgeschichte nebst einem Ueberblick über die Ausbildung dieser Wissenschaft von den ersten Anfängen bis zur Gegenwart eine ganz originelle Eintheilung der Kunstgeschichte in sechs Zeiträume, welche ebensoviele Hauptphasen im Entwickelungsgang der christlichen Kunst bedeuten. Hier könnte nur bezweifelt werden, ob nicht doch in der Abscheidung und Charakterisirung dieser Epochen die Architektur etwas zu wenig Berücksichtigung gefunden habe, so sicher es auch verfehlt ist, die Phasen der letzteren ohne weiteres der ganzen Kunstentwickelung aufzunöthigen. Das zweite Buch führt in's Dunkel der Katakomben; das Grab des Erlösers ist die Wiege des Christenthums, die Gräber der ersten Christen, besonders der Blutzeugen, werden die Wiege der christlichen Kunst; in Roms Boden wird, wie der Eckstein der Kirche, so der Grundstein des Domes christlicher Kunst eingesenkt. Hauptinhalt: Geschichte der Katakombenforschung, Bauart, Kon-

struktion, religiöser Charakter, Anlage der Katakomben und Wanderung durch die kunstgeschichtlich bedeutsamen; wichtig namentlich der Nachweis der Verwandtschaft zwischen altchristlicher und palästinensischer Gräberanlage (S. 42 ff.). Das dritte Buch ist das inhaltreichste. Die Fabel vom Kunsthasse der ersten Christen wird ein für allemal begraben, die Stellung der Kirche zur Kunst klargelegt, die Entstehung der konstitutiven Typen altchristlicher Kunst eingehend erörtert und entgegen alten und neuen Verflachungsversuchen sowohl deren symbolischer als lehrhafter und erbaulicher Charakter siegreich erwiesen; ob die Heimath der ersten Typen im Orient oder Occident zu suchen, wagt Verfasser nicht zu entscheiden, betont aber den alexandrinischen Einflufs auf deren Entwicklung und die dominirende Stellung des römischen Charakters in den ersten sechs Jahrhunderten. Die frühchristliche Kunst der ersten drei Jahrhunderte wird bezeichnet als eine gemeinsame Schöpfung des griechisch-römischen Geistes, insofern er durch christliche Vorstellungen befruchtet und geleitet war; für solche Befruchtung war der Boden der antiken Kunst gelockert durch den unverkennbaren allegorischen Zug, den sie in dieser Zeit in sich aufgenommen hatte und der sich namentlich in den sepulkralen Darstellungen des antoninischen Zeitalters verräth. Nun werden in übersichtlichen Gruppen alle symbolischen Zeichen und Bilder, alle biblischen Themata vorgeführt, über welche die altchristliche Kunst verfügte. Berührt sich auch hier die Darstellung auf allen Punkten mit der »Realencyklopädie der christlichen Alterthümer«, so erscheint doch durchweg das Material nicht nur systematisch geordnet, sondern auch revidirt und auf den Stand der neuesten Forschungen und Entdeckungen gehoben, auch jeder willkürlichen Symbolisirungssucht entzogen. Wie der Darstellungskreis im 4. Jahrh. durch Aufnahme historischer und ikonographischer Motive und durch Vermehrung des biblischen Repertoirs wesentlich erweitert wurde, führt Abschnitt VII trefflich durch; den Christus-, Kreuzigungs- und Marienbildern sind ausführliche Traktate gewidmet, und vorzüglich sind die Darlegungen über die Entlehnung heidnischer Typen seitens der christlichen Kunst und über die Technik und den ästhetischen Werth der altchristlichen Wandmalerei. Das vierte Buch sammelt die im ganzen dürftigen Reste altchristlicher Skulptur, erklärt ihr Zurückbleiben hinter der Malerei und unterzieht dann die Sarkophage einer eingehenden Besprechung, welche reich ist an neuen Gesichtspunkten; die Frage der ravennatischen Sarkophage wird weiter gefördert, die der koptischen Skulpturen, angeblich altägyptischen Charakters, in die schon von Riegl gewiesenen richtigen Bahnen gelenkt. Das fünfte, noch nicht abgeschlossene Buch befafst sich mit der altchristlichen Baukunst. Das Hauptinteresse beansprucht hier die Frage nach dem Ursprung der christlichen Basilika. Die zahlreichen Hypothesen werden eingehend besprochen; der Verfasser beharrt aber bei dem schon in der Realencyklopädie im Einklang mit de Rossi aufgestellten Satze, dafs die christliche Basilika im Zeitalter Constantins durch das Zusammentreten zweier Faktoren entstanden sei, der nach vorn offenen cella cimiterialis mit einer oder drei Apsiden und der grofsen dreischiffigen Halle, sei es der forensen, sei es der Privatbasilika. Der Satz wird gegen Mifsverständnisse verwahrt und dann in seinem letzten Theil weiter ausgeführt. Der feste basilikale Typus, den Zestermann konstruirt hat und den man bisher immer zu Grund legte und nach seiner Genesis befragte, existirt gar nicht. Wie namentlich die erstmals eingehend vorgeführten afrikanischen Basilikalbauten zeigen, wurden zunächst sehr verschiedene Versuche gemacht, unter Benutzung passender profaner Bauformen den Kultusbedürfnissen so gut als möglich zu genügen. Für den Orient scheint eine Anlehnung an die Mysterientempel erweisbar, für Rom aber macht der Verfasser gewifs mit Recht nachdrücklich auf die Basilika des Maxentius aufmerksam, welche mit der ersten christlichen Basilika die allergröfste Uebereinstimmung zeigt. Auf die weiteren Ausführungen über die Anlage und die einzelnen Theile der Basilika können wir nicht näher eingehen.

Das saure Amt des Recensenten wird gegenüber einem solchen Monumentalwerk zum leichten Amt des Referenten. Einer besonderen Empfehlung bedarf das Buch nicht; es trägt die Garantien seiner Zukunft in sich selbst. Zu wünschen ist nur, dafs dasselbe hauptsächlich auch in die Bibliotheken des Klerus Aufnahme finde und, was auch die Vorrede ersehnt, dazu beitrage, „Klerus und Kunst wieder in jenes Wechselverhältnifs zu bringen, das in allen grofsen Jahrhunderten der kirchlichen Vergangenheit thatsächlich bestanden hat". Die zweite Hälfte des ersten Bandes wird noch in diesem Jahr fertiggestellt sie wird, wie wir jetzt schon verrathen können, noch reicher sein an neuen Gesichtspunkten und lichtgebenden Aufschlüssen als die erste. Paul Keppler.

Archäolgie der altchristlichen Kunst von Dr. Victor Schultze, Professor an der Universität Greifswald. Mit 120 Abbildungen. München 1895, C. H. Beck'sche Verlagshandlung.

Um ein praktisches Lehrbuch war es dem Verfasser zu thun, also um eine systematische Zusammenstellung des auf dem Gebiete der altchristlichen Kunst in den letzten Jahrzehnten zum Theil durch seine eigenen Forschungen mächtig angewachsenen Materials. Deswegen beschäftigt er sich zunächst in der ausgedehnten Einleitung mit den allgemeinen Vorfragen, von denen die „Archäologische Ortskunde", eine Uebersicht über die in den einzelnen (18) Ländern vorhandenen Denkmäler, den meisten Raum einnimmt und mit besonderem Danke zu begrüfsen ist. Die fünf Theile, in welche das Buch zerfällt, behandeln die kirchliche Baukunst, Malerei, Skulptur, Kleinkunst, Ikonographie. Dafs bei dieser Anordnung der I. Theil in einigen Punkten, wie den kirchlichen Geräthen, dem III. Theil, dieser wiederum z. B. in den Pyxiden u. s. w. dem IV. Theil vorgreift, war nicht ganz zu vermeiden. Grofse Vollständigkeit zeichnet einzelne Abschnitte aus, und überall merkt man es dem Verfasser an, bis zu welchem Maafse er die Denkmäler kennt und ihre Litteratur. Einzelne

Parthien z. B. die Mosaik sind geradezu erschöpfend behandelt und weil damit die Zuverlässigkeit Hand in Hand geht, so liegt hier eine dankenswerthe Bereicherung des Lehrapparates vor. Vor allem sind es die bis dahin, wenigstens von Deutschland aus vernachlässigten syrischen Denkmäler, welche in die Forschung einbezogen und an den zuständigen Stellen eingereiht sind. In Bezug auf Einzelheiten, wie der Ursprung der Basilika, wird es an Widerspruch nicht fehlen, auch die eine oder andere ikonographische Anschauung beanstandet, hier und da wohl auch dem Verfasser etwas Voreingenommenheit vorgehalten, z. B. wo er (277) von der „superstitiösen Verehrung des Kreuzes" redet, vielleicht auch hervorgehoben werden, dafs unter den zahlreichen Textillustrationen zu wenig Neues sich finde. Aber das Alles hindert nicht, dem Verfasser vollste Anerkennung zu zollen für sein wohlgeordnetes, tüchtig durchgearbeites, ungemein instruktives Buch, welches sehr geeignet ist, dem Studium der altchristlichen Archäologie, für welches bis jetzt in Deutschland die Anregung vornehmlich von Rom ausgegangen war, neue Freunde zu gewinnen. K.

Haben Steinmetzen unsere mittelalterlichen Dome gebaut? Von Landbauinspektor Hasak. Mit 18 Abbildungen im Text. Berlin 1895, Verlag von Wilhelm Ernst & Sohn.

Bei verschiedenen angesehenen Kunstschriftstellern findet der von der Bedeutung des Baumeisters erfüllte Verfasser in Bezug auf das Bauwesen so viele verkehrte Anschauungen, dafs er sich veranlafst sieht, ihnen in stellenweise humoristischer Form, aber recht ernstlich zu Leibe zu gehen. Zunächst handelt es sich um die Bekämpfung des Irrthums, als wären im Mittelalter Steinmetzen die Erbauer der hervorragendsten Kirchen gewesen. Nicht schwer hielt der Beweis, dafs unsere heutigen Steinmetzen des eigentlichen Bauens unkundig sind, und auch der Schlufs ergab sich leicht, dafs die mittelalterlichen Steinmetzen nicht wesentlich anders organisirt gewesen seien als die heutigen, sowie dafs die Baumeister im Mittelalter einen ähnlichen Bildungsgang durchgemacht haben müssen, als die unserer Tage, dafs es daher als eine Ausnahme zu betrachten sei, wenn ein genialer Steinmetzmeister ungefähr das technische Können eines Baumeisters durch geniales Streben sich angeeignet habe. Dafs sich deswegen der Baumeister nicht magister lapicida, sondern magister operis oder fabricae etc. nannte, weist der Verfasser nach, und die Prager Dombaurechnungen (1372—1378) helfen ihm diesen Beweis vervollständigen, in welchen er auch noch das Skizzenbuch des Wilar von Honecort, des muthmafslichen Erbauers des Domes von Cambray hineinzieht. Dieses berühmte, in der Bibliothek der Republik zu Paris befindliche, nur noch aus 33 Blättern bestehende Buch, dessen Ursprung bis in die vierziger Jahre des XIII. Jahrh. zurückreicht, gestattet einen überaus lehrreichen Einblick in die Fähigkeiten und den Studienapparat eines damaligen Baumeisters, und sehr interessant ist die Analyse, die der Verfasser an der Hand der von ihm übernommenen zahlreichen Skizzen bietet, um den Beweis zu liefern, was ein Baumeister schon damals alles verstand; vielleicht sei es gar ein Deutscher gewesen, der seine Studien in Frankreich gemacht habe, etwa in Paris, welches ohne Zweifel die Hauptschule für Architektur gebildet habe. Auch in Betreff dieser Uebertragung der Gothik nach Deutschland beschuldigt der Verfasser einige andere Kunstschriftsteller unrichtiger Annahmen und erreicht damit das Ende seiner sehr lebhaft und mit feinem Sarkasmus geführten Polemik, in der es nicht an manchen grofsen Ausblicken und treffenden Bemerkungen fehlt. S.

Der Bruderbund der deutschen Steinmetzen und Maurer. Eine kurze Schilderung seiner Organisation und Wirksamkeit vom Mittelalter bis auf die neuere Zeit von Hermann Becker. Mit mehreren Illustrationen. Köln 1894, in Kommission bei Paul Neubner.

Von den klösterlichen Bauhütten und ihrer Einrichtung ausgehend legt der Verfasser dar, wie im XIII. Jahrh. die Bruderschaft der Steinmetzen und Maurer entstanden ist und ihre Thätigkeit in den Dienst der Kirche stellte. Mit mancherlei Satzungen, Gebräuchen und Einrichtungen dieser Vereinigung macht er bekannt und verfolgt sie durch die Jahrhunderte bis zu ihrem Verfall, in seine Darstellung Manches hineinziehend, was sich auf die Pflege der Baukunst in dieser Zeit bezieht. G.

Kunstdenkmäler im Grofsherzogthum Hessen. Inventarisirung und beschreibende Darstellung der Werke der Architektur, Plastik, Malerei und des Kunstgewerbes bis zum Schlufs des XVIII. Jahrh. — Provinz Oberhessen, Kreis Friedberg von Dr. Rudolf Adamy, Professor und grofsherzogl. Museumsinspektor in Darmstadt. Mit 184 Abbildg. im Text nach Originalzeichnungen von Architekt C. Bronner und 13 Tafeln in Lichtdruck. Darmstadt 1895, Verlag von A. Bergsträfser. (Preis 14 Mk.)

Sehr verlockend ist die Wanderschaft, zu der Professor Adamy hier einladet, denn alle Kulturepochen haben sich im Kreise Friedberg bethätigt, und die mittelalterlichen haben Denkmäler von ganz ungewöhnlicher Bedeutung zurückgelassen, welche durch die eingehende und anschauliche Behandlung noch eine besondere Beleuchtung erhalten. Die Stiftskirche zu Ilbenstadt mit ihren beiden mächtigen Westthürmen und ihrer überaus reichen Vorhalle vertritt die romanische Kunst in ihrer kirchlichen Erscheinung ebenso glanzvoll, wie die gewaltige Burg Münzenberg den romanischen Profanbau, und die im Uebergangsstil gebaute Johanniterkirche in Nieder-Weisel liefert zu der nur aus wenigen Exemplaren bestehenden Gruppe der Doppelkirchen einen sehr beachtenswerthen Beitrag. Die Stadt Friedberg mit ihrer in der Architektur wie in der Ausstattung höchst merkwürdigen frühgothischen Marienkirche, mit ihrem ganz einzigen frühgothischen Judenbad und mit ihrer noch mittelalterlich ausschauenden Burg bietet ein ganz eigenartiges, vom Verfasser mit besonderer Vorliebe behandeltes Bild. Die Gruft der spätgothischen Pfarrkirche zu Butzbach mit ihren reichen Stuckverzierungen repräsentirt in glänzender

Weise die Barockkunst um 1620 und auch an bemerkenswerthen Ueberresten aus der Rokokozeit fehlt es nicht. Besonders zahlreich haben sich gothische Befestigungsmauern, sogar noch mit dem Wehrgange, Thürme und Thorbauten erhalten, und der Lettner in Friedberg, wie der Ciborienaltar in Münzenberg sind fast noch seltenere Anlagen, als die in beiden Städten befindlichen Chorgestühle. Auch an Grabsteinen und sonstigen Skulpturen aus dem früheren und späteren Mittelalter fehlt es ebensowenig, wie an kunstvoll behandeltem Schmiedewerk, während die übrigen metallischen Künste nur spärlich vertreten sind. — Ein ungewöhnliches Interesse bietet daher die Lektüre dieses Bandes, dem die kunstfertige Hand des Verfassers ein besonders einheitliches Gepräge zu verleihen vermocht hat. Schnütgen

Verzeichnifs der Kunstdenkmäler der Provinz Posen, III. Band: Die Landkreise des Regierungsbezirks Posen. Lieferung I: Die Kreise Posen-Ost und -West, Obornik, Samter, Grätz und Neutomischel; Lieferung II: die Kreise Birnbaum, Schwerin, Meseritz, Bomst, Schmiegel und Kosten. Im Auftrage des Provinzialverbandes bearbeitet von Julius Kohte, Regierungsbaumeister. Berlin 1895, Verlag von Julius Springer. (Preis à 2 Mk.)

Weil von diesem (erst spät in Angriff genommenen) auf vier Bände berechneten Inventarisirungswerk zuerst der III. Band erscheint, so fehlt einstweilen die orientirende Einleitung, die den I. Band eröffnen soll. — Die beiden bis jetzt vorliegenden Lieferungen enthalten daher nur kurze Beschreibungen der Denkmäler, von denen die merkwürdigeren sämmtlich im Texte abgebildet sind bis auf die künstlerisch hochbedeutsame spätgothische gravirte Messingplatte in Samter, der eine Photogravüre gewidmet ist. Uebergrofs ist gerade die Ausbeute nicht, die der kunstbegeisterte, kenntnifsreiche Verfasser auf seinen mühsamen Wallfahrten eingeheimst hat, aber desto gröfser ist das Verdienst, diese unternommen und so unverdrossen betrieben zu haben. Die aufser den Kirchen nur noch in einigen Schlössern bestehenden Baudenkmäler (deren Grundrisse im einheitlichen Maafsstabe von 1 : 400 geboten werden) sind aus Ziegeln hergestellt und am meisten ist in ihnen der spätgothische Stil vertreten, der es hier in den Giebelgestaltungen und Zierprofilirungen zu einer grofsen Virtuosität gebracht hat. Unter den Ausstattungsgegenständen verdienen einige spätgothische und Barockmöbel Beachtung; unter den Metallgeräthen neben spätgothischen Monstranzen und Kelchen namentlich das französische Emailschreinchen in Objezierze, der Diamantbecher in Meseritz und das ovale Kopfreliquiar von 1496 in der Pfarrkirche zu Samter, deren gemalter Hochaltar ein aus zwei Perioden stammendes hervorragendes Werk ist, vom Verfasser durch einen Stern ausgezeichnet, der in seinem Werke nicht gerade häufig wiederkehrt. Schnütgen.

Nimwegen. Ein Kaiserpalast Karls des Grofsen in den Niederlanden. Von Dr. Konrad Plath.

Im Oktoberheft der »Deutschen Rundschau« theilt der Verfasser die Ergebnisse seiner Ausgrabungen auf dem Valkhof von Nimwegen mit, dessen karolingisches Pfalzgebäude bekanntlich im Jahre 1795 zerstört wurde bis auf die Kapelle, deren karolingischer Ursprung vom Verfasser angenommen, aber nicht hinreichend begründet wird, und bis auf die Halle, die von ihm auf Barbarossa zurückgeführt wird. Fast noch interessanter ist die Vermuthung, dafs die Pfalz aus einem römischen Kastel herausgewachsen und die Thatsache, dafs ihr Grundrifs hergestellt ist durch die Blosslegung der Fundamente, noch mehr durch die Entdeckung einer aus dem Jahre 1726 herrührenden Zeichnung, welche die Einrichtung des architektonisch und historisch merkwürdigen Gebäudes deutlich erkennen läfst. K.

Geschichte und Beschreibung der Pfarrkirche z. hl. Jakobus zu Neisse v. A. Pischel, Stadtpfarrer. Neisse 1895, Verlag von Osw. Hufs.

Die Vollendung der gründlichen Restauration seiner grofsen spätgothischen Hallenkirche benutzt der mit jener mühevollen Arbeit höchst zufriedene Pastor, um vornehmlich seinen Pfarrkindern und Allen, die sonst noch zu den erheblichen Kosten beigesteuert haben, Rechenschaft zu geben über das, was gemacht ist. Dafs aus der Vorgeschichte des mächtigen Bauwerkes erzählt, vom ersten Kirchenbau 1195—1198, von dem Brande 1401, dem Neubau 1430, der Wiederherstellung nach dem zweiten Brande 1542 berichtet wird, dann die Renovation von 1889—1895 mit der Ausstattung der 21 Kapellen bezw. Altäre und namentlich der neue Baldachin-Hochaltar eingehende Beschreibung findet, erhöht noch den Werth des Büchleins, für welches eine Abbildung des Bauwerkes, seines Aeufseren und Inneren, eine schätzenswerthe Beigabe gewesen wäre. A.

Etude sur un bon pasteur et un ambon de l'antique monastère d'Agaune avec une notice historique sur Saint Maurice d'Agaune par Pierre Bourban. Cinq planches dans le texte. Fribourg 1894. Imprimerie de l'oeuvre de Saint-Paul.

Die beiden altchristlichen Marmordenkmäler, welche der Verfasser in der Abteikirche des hl. Mauritius, an der er als Kanonikus fungirt, entdeckt hat; ein Relief mit der Figur des guten Hirten und die Kufe eines Ambon, werden von ihm einer eingehenden vergleichenden Prüfung unterworfen. Diese ergibt, dafs die Figur des über das verirrte Schaf trauernden Hirten wahrscheinlich von einem Sarkophage stammt, der gegen den Schlufs des IV. Jahrhunderts die Gebeine des ersten Bischofs von Oktodunum, des hl. Theodor aufgenommen, der in Agaunum die erste Basilika erbaut hatte. — Der Ambonrest, dessen charakteristische Verzierungen: Verschlungene Bogenstellungen, Palmbäume, Palmblätter, Flechtornamente, Weinranken in Bezug auf ihre archäologische und symbolische Bedeutung untersucht werden, rührt vielleicht von der ersten Ausstattung der neuen Basilika her, welche der hl. König Sigismund im VI. Jahrhundert in St. Maurice gebaut hat. — Hoffentlich bieten die Ausgrabungen, die für diese erhabene Martyrerstätte der thebaischen Legion beabsichtigt werden, dem kenntnifsreichen Verfasser zu weiteren Studien Veranlassung. S.

Studien zur Geschichte der bayerischen Malerei des XV. Jahrh. Von Dr. Berthold Riehl. München 1895, in Kommission bei G. Franz.

Diese im II. Bande des »Oberbayerischen Archivs« S. 1—160 niedergelegte, auch als Sonderabdruck erschienene, reich illustrirte Abhandlung unterwirft die in ihrer Eigenart noch wenig untersuchten bayerischen Gemälde des XV. Jahrh. einer gründlichen Prüfung und zwar zunächst die bisher fast ganz unbeachtet gebliebenen Miniaturen, die in der Regel vor den gleichzeitigen Tafelgemälden die Eigenschaft sicherer Bestimmbarkeit in Bezug auf ihren zeitlichen und örtlichen Ursprung voraus haben, daher zu ihnen den Weg bahnen. Wo die einen und die anderen zu finden sind, ist dem Verfasser wegen seiner inventarisirenden Thätigkeit mehr als Anderen bekannt, und der feine sichere Blick, der ihn auszeichnet, läfst ihn schnell die Beziehungen erkennen und die Kombinationen formuliren. An solchen ist die vorliegende Studie sehr reich und für die erste Hälfte des XV. Jahrh. sind die Ergebnisse recht frappante. Die zweite Hälfte desselben wird nur in ihren miniirten Schätzen untersucht, da für die übrigen Gemälde das umfassende Material noch nicht hinreichend festgestellt ist. Dafs solche Untersuchungen den Provinzial- und Lokalschulen durchweg zu gute kommen, ist nicht ihr geringster Vorzug. S.

Die illustrirten Prudentius-Handschriften. Inaugural-Dissertation von Richard Stettiner. Berlin 1895, Verlag von J. S. Preufs.

Die 19 bis jetzt bekannten illustrirten Prudentiushandschriften, welche in sieben Länder verstreut sind, werden vom Verfasser eingehend beschrieben und bei der Prüfung der verwandtschaftlichen Beziehungen werden zwei Gruppen nachgewiesen, die auf Ursprung und Fortentwickelung sorgfältig untersucht werden. Denn darauf kommt es dem Verfasser vornehmlich an, den Zusammenhang der Handschriften nachzuweisen, vielmehr festzustellen, bis zu welchem Maafse die zum Theil (bei der Psychomachie) noch in die antike Welt zurückreichenden Illustrationsmotive beibehalten, beziehungsweise umgestaltet sind. Das Ergebnifs dieser überaus mühsamen, mit Scharfsinn geführten Untersuchungen ist sehr geschickt in einer Stammestafel zusammengefafst, die dem V. Jahrh. den ersten Entwurf zuweist, aus dem das Archetypon der noch vorhandenen Handschriften (welches vielleicht dem VIII. Jahrh. angehört) hervorgegangen ist. Dieses geht in die beiden oben erwähnten Gruppen auseinander, von denen bei der einen eine karolingische Handschrift um 800 als die älteste, für die übrigen des XI. Jahrh. als die späteste Ursprungszeit erscheint, während bei der anderen eine angelsächsische des IX. bis X. Jahrh. den Vortrab bildet, eine aus 1289 die Nachhut. — Mit der ursprünglichen Gestaltung und Fortentwickelung der Bildmotive beschäftigt sich der III. Theil, der den beiden ersten an Umfang gleichkommt. Nicht alle Folgerungen hat der Verfasser in dieser Dissertation ziehen, in ihr auch die so wichtigen Beziehungen der Psychomachie zu der im Mittelalter eine so grofse Rolle spielenden Tugend- und Laster-Litteratur nicht darlegen wollen, um sie für das gröfsere Werk zu reserviren, welches mit zahlreichen Abbildungen versehen über Jahresfrist erscheinen soll und welchem daher eine eingehendere Besprechung hier vorbehalten bleibt. D.

Der Albani-Psalter in Hildesheim und seine Beziehung zur symbolischen Kirchenskulptur des XII. Jahrh. von Adolph Goldschmidt. Mit 8 Tafeln und 44 Text-Illustrationen. Berlin 1895, Verlag von Georg Siemens.

Mit dem Psalter als dem im Mittelalter am meisten verbreiteten liturgischem Buche beschäftigt sich diese Studie, um aus dessen Illustrationen Anhaltspunkte zu gewinnen für die Erklärung mancher romanischer Steinbildwerke; und für diese Untersuchung empfahl sich der im Besitze der Godehardskirche zu Hildesheim befindliche illustrirte Psalter des XII. Jahrh. um so mehr, als er einen ganz ungewöhnlichen Reichthum (209) figürlicher Initialen aufweist neben 45 blattgrofsen Bildern. Bevor der Verfasser sich demselben widmet prüft er die Psalterillustrationen des Mittelalters überhaupt und gewinnt zunächst aus der liturgischen Eintheilung der einzelnen Exemplare für die er vier verschiedene Schemata nachweist, höchst dankenswerthe Aufschlüsse über das Land ihrer Entstehung. Aber auch aus der Art der die einzelnen Psalmentexte illustrirenden Bilder, die zuweilen historisch oder typologisch sind, in der Regel aber sinnlich, d. h. die Worte unmittelbar übertragend, ergeben sich Winke für ihre Ursprungsstätte. Gerade diese Wortillustrationen gestalteten sich zu studia contemplativa, und der grofse Einflufs, den diese Bildersprache auf die kirchliche Symbolik gewann, hat nichts Auffallendes mehr, zumal an der Hand der Analyse des Hildesheimer Psalters. Dafs derselbe in dem englischen Benediktinerkloster St. Albani unter dem Abte Gaufried († 1146) durch den Eremitenmönch Roger geschrieben und durch einen anderen Maler, der das Alexislied hinzufügte, ergänzt, dafs endlich diese Doppelhandschrift im XVII. Jahrh. in das Benediktinerkloster Lamspringe (bei Hildesheim) gekommen ist, weist der Verfasser durch scharfsinnige Erörterung nach. Mit der „Technik und dem Stil der Illustrationen" macht der II. Abschnitt bekannt, der verschiedene andere aus dem St. Albanikloster hervorgegangene Handschriften zum Vergleich hinzuzieht, und der III. Abschnitt untersucht die „ikonographische Bedeutung der Initialen", aus denen 14 herausgegriffen, abgebildet und erklärt werden, um in ihrer Uebertragung auf viele Skulpturen des XII. Jahrh. deren Bedeutung zu enthüllen, die bisher noch mit Dunkel umgeben war. — Anhang I bietet eine „Beschreibung der einzelnen Initialen", von denen 21 reproduzirt sind; Anhang II besteht in einem „Verzeichnifs der ganzseitigen Bilder", von denen vier in Lichtdruck erscheinen; Anhang III in einem „Verzeichnifs der Monatsbilder und Verse im Kalender" mit einigen Abbildungen. — Ueberaus schätzenswerth ist dieser auf der solidesten Grundlage aufgebaute Beitrag zur Aufhellung der bisher vielfach arg mifsverstandenen, weil willkürlich gedeuteten mittelalterlichen Symbolik und der Hinweis auf den sichersten Weg, sie noch weiter aufzuklären. A.

Alphabets. A Handbook of Lettering with Historical Critical & Practical Descriptions by Edward F. Strange. London 1895, George Bell & Sons, York Street.

Eine Darlegung der Schriftentwicklung an der Hand von Schriftproben kommt den mannigfaltigsten wissenschaftlichen und praktischen Bedürfnissen entgegen, von denen auch die letzteren, namentlich die korrekte Verwendung der verschiedenen Schriftgattungen zu künstlerischen Zwecken, am wenigsten unterschätzt werden sollten. Die Schrift bildet auch im Bereiche der Kunst einen wichtigen Faktor, sowohl ihrer selbst wegen als auch namentlich wegen ihres ornamentalen Charakters, und die Vertrautheit mit ihrer Gestaltung in den einzelnen Jahrhunderten ist die unerläfsliche Vorbedingung für ihren richtigen stilistischen Gebrauch, der wesentlich von dem Material abhängt, in und mit welchem die Schrift ausgeführt wird. Bei den modernen Druckern und Zeichnern, Malern und Bildhauern, Goldschmieden und Stickerinnen vermifst man nur zu oft das Verständnifs für die richtigen Formen, und dieser offenbare Mangel ist wohl zum guten Theil darauf zurückzuführen, dafs es an zuverlässigen Vorlagen fehlt, d. h. an gut ausgewählten alten Schriftproben. — Diese zweifellose Lücke wird durch das vorliegende ganz vorzüglich ausgestattete Buch ausgefüllt, indem die aus den verschiedensten Ländern sehr geschickt gesammelten und auf's genaueste wiedergegebenen Illustrationen den meisten Raum in Anspruch nehmen, sowohl in Gestalt ganzer Alphabete, als auch einzelner Buchstaben, Inschriften u. s. w. Mit den römischen Lettern und den von ihnen abgeleiteten, namentlich den westgothischen und angelsächsischen beschäftigt sich das erste, mit den Buchstaben des Mittelalters, vom VIII. bis zum Schlusse des XV. Jahrhunderts das zweite Kapitel, und dann erhält jedes der folgenden vier Jahrhunderte ein eigenes Kapitel, so dafs also auch unsere Zeit berücksichtigt ist, mit der zum Theil recht eigenartigen Ausbildung, welche sie der dekorativen Schrift besonders in England und Amerika gegeben hat. Der Technik und der Anwendung der Schrift sind die beiden letzten Kapitel gewidmet, in denen wiederum dem Illustrationsapparat eine besondere Bedeutung zukommt. — So vereinigt sich in dieser musterhaften Publikation Alles, um sie für theoretische und praktische Zwecke als ein höchst brauchbares Lehrbuch erscheinen zu lassen, welches vornehmlich unsern Dekorationsmalern, Illuminatoren, Goldschmieden, die bisher die Bedeutung der Schrift für ihre Zwecke unterschätzt haben, die besten Dienste zu leisten, durchaus geeignet ist. Schnütgen.

Der Paramentenschatz im Historischen Museum zu Bern in Wort und Bild. Im Auftrage der Aufsichtskommission des Museums verfafst von Jakob Stammler, Pfarrer in Bern. 1895, Verlag von K. J. Wyfs. (Preis Mk. 2,40).

Seine von 1888 an in einzelnen Separatabzügen erschienenen Forschungen über die bedeutendsten kirchlichen Alterthümer, namentlich die unvergleichlichen Paramente der Berner Sammlung hat der Verfasser zusammengefafst und reich illustrirt als „Führer I" durch das grofse neu erbaute Museum herausgegeben. Die „Vorerörterung" behandelt knapp, aber sehr korrekt und klar die Stoffe und die Form der Kirchenparamente, um sofort mit Entstehung und Schicksal des bernischen Paramentenschatzes bekannt zu machen und die einzelnen Stücke desselben eingehend zu beschreiben. Nach dem berühmten (in der Zeitschrift für christl. Kunst Bd. I Sp. 89—94 beschriebenen) sogen. Feldaltar Karl des Kühnen nehmen die Paramente die allererste Stelle ein, als Gewebe verschiedene Pluvialien und Dalmatiken, sowie mehrere burgundische Teppiche des XV. Jahrh., als Stickereien namentlich vier gestickte Antependien des XIII.—XIV. Jahrh., und einige spätgothische Kasel- und Chormantelstäbe unter denen diejenigen mit der Darstellung der sieben Sakramente kaum ihres Gleichen haben. Von diesen Prachtstücken können natürlich die ziemlich klein wiedergegebenen Abbildungen nur eine unvollkommene Vorstellung vermitteln. Es wäre daher sehr zu wünschen, dafs ein tüchtiger Verlag den hierfür durchaus qualifizirten Verfasser in den Stand setzen würde, wenigstens ein Dutzend dieser archäologisch und technisch, zugleich vorbildlich so bedeutsamen Gewandstücke in grofsen Farbendrucken zu veröffentlichen mit genauen Erläuterungen der einzelnen Sticharten. Schnütgen.

Die dekorative Kunststickerei. I. Aufnäharbeiten, II. Leinenstickerei, III. Goldstickerei. Von Frieda Lipperheide. Lief. III (Mustertafeln mit Text 15 Mk.). Berlin 1895, Verl. von Fr. Lipperheide.

Diese neue, gewifs von Vielen längst ersehnte Lieferung übertrifft fast noch ihre beiden Vorgängerinnen durch den Reichthum und die Vortrefflichkeit der Illustrationen und durch die praktische Bedeutung des Textes. Die 5 Farbendrucktafeln, welche mit einer Ausnahme italienische Applikations-, Leinen-, Metallstickereien des XVI. und XVII. Jahrh. in natürlicher Gröfse wiedergeben, sind technisch kaum noch zu überbieten. Die ebenfalls auf Tafeln übertragenen, vornehmlich aber in den Text aufgenommenen Holzschnitte lassen an Klarheit nichts zu wünschen übrig, auch diejenigen nicht, welche die verschiedenen Techniken bis in die Einzelheiten zu erläutern, die so dankenswerthe Bestimmung haben. Dürfte Angesichts dieser Erfolge der verdienstvollen Verfasserin, der die Regenerirung der weiblichen Handarbeiten in Deutschland vor allen anderen zu danken ist, noch ein Wunsch geäufsert werden, so möchte er dahin lauten, dafs unter den Vorlagen auch das Mittelalter vertreten sei, welches nicht nur in der Figurenstickerei unerreicht dasteht und wenigstens bei kirchlichen Bedürfnissen mit Recht bevorzugt wird. Schnütgen.

Allegorie auf St. Blasien. Bemalter Kupferstich, von Marc Rosenberg. Karlsruhe 1895, Druck von G. Braun.

Der durch Zufall in den Besitz des Verfassers gelangte höchst merkürdige bemalte Kupferstich von 93 *cm* Höhe, 61 *cm* Breite zeigt, je nachdem er bei auffallendem oder durchscheinendem Lichte betrachtet wird, zwei ganz verschiedene Darstellungen. Die erste ist in zwei Lichtdrucktafeln wiedergegeben, die zweite entzieht sich der Reproduktion. Das im Jahre 1719 entstandene „bemalte Blatt" stellt in vier horizontal

geschiedenen sehr figurenreichen Gruppen die Patrone von St. Blasien, Aebte, das Hauptwappen und Wohlthäter dar, und der Verfasser hat sich die Mühe nicht verdriefsen lassen, sie bis in die Einzelheiten hinein historisch zu prüfen und festzustellen. — Was diese Malerei von dem Kupferstich nicht benutzt, vielmehr zugedeckt hatte, stellt sich als Bild eines Baccalaureus mit mehreren Schrifttafeln heraus und diese letzteren erklären das ganze Blatt als Thesenverkündigung und zwar zuerst für Johann Heinrich Hug. Dafs das bezügliche Programm von dem Mönche Johann Bapt. Eiselin, † 1693, ausgearbeitet sei, macht der Verfasser durch scharfsinnige Untersuchung wahrscheinlich. — Für diese Analyse verdient derselbe um so wärmeren Dank, als sie einer bis dahin nicht beachteten, aber leicht wieder auftauchenden Spezialität gilt. R.

Die Oeuvres complètes de Mgr. X. Barbier de Montault haben seit unserem letzten Referate in Bd. V. Sp. 326 wiederum einen Zuwachs von vier Bänden erfahren. Band VII und VIII setzen den im VI. Bande begonnenen V. Hauptheil über die Volksandachten bezw. volksthümlichen frommen Gebräuche fort und handeln vornehmlich von den Taufceremonien, den Fasten- und Abstinenzindulten, dem Reliquienkult, den hl. Messen und sonstigen Devotionsobjekten, den Leidenswerkzeugen des Heilandes, dem Kreuzweg, der Christusfigur, der Verehrung des hl. Joseph und stellen in Bezug auf diese und viele andere wichtige und auch aktuell hochbedeutsame Andachtsgebräuche das gesammte liturgische, archäologische, praktische Material, wie es sich bis in unsere Tage ergeben hat, übersichtlich zusammen. Der IX. und X. Band beschäftigen sich mit der Hagiographie, als deren hervorragendster Kenner der Verfasser mit Recht betrachtet wird, und die hl. Familie, verschiedene Selige und Heilige der neueren Zeit und namentlich der Prozefs der Selig- und Heiligsprechung, sowie mancherlei Reliquien-Behälter, -Aufschriften und -Verehrungen erfahren hier eine eingehende Behandlung. Manche von diesen vorwiegend archäologischen Fragen sind niemals, viele bisher nicht gründlich geprüft worden. Der langjährige Aufenthalt in Italien und besonders in Rom haben es dem Verfasser, dem zu allen Archiven und Schätzen der Zugang offen stand, ermöglicht, mit einer bis dahin unerreichten Vollständigkeit und Zuverlässigkeit alle die Thatsachen, Verordnungen, Einrichtungen zusammenzustellen, die den Inhalt seines grofsen Werkes bilden, dessen Benutzung durch sehr ausgiebige Register noch erleichtert wird. Möge zu dessen Vollendung dem ehrwürdigen Veteran das schon fast ein halbes Jahrhundert den liturgisch-archäologischen Studien geweihte Leben noch ferner gefristet sein, möge aber auch die reiche Frucht dieser mühevollen Arbeiten immer mehr die verdiente Anerkennung finden, namentlich bei dem Klerus, der vor allen Anderen berufen ist, diese Studien mit der Gründlichkeit zu pflegen, zu welcher der Verfasser den Weg gebahnt hat! H.

Gedenkblätter zur siebenzigsten Geburtstagsfeier des Bremer Bildhauers Diedrich Kropp. Auf Wunsch seiner Freunde herausgegeben von Hermann Allmers. Mit 12 Tafeln in Lichtdruck und dem Porträt des Künstlers. Bremen 1894, Verlag von Eduard Hampe.

Dem biedern tüchtigen Meister sind diese Blätter gewidmet, der aus Bremen gebürtig, von Hähnel unterrichtet und in Rom weitergebildet, seine erfolgreiche Thätigkeit fast ganz seiner Vaterstadt gewidmet hat. Zahlreiche allegorische Sandsteinfiguren an der Börse, manche Statuen an Kirchen und auf Kirchhöfen stellen seinem Fleifse ein glänzendes Zeugnifs aus, und die vorzüglichen Abbildungen von vielen derselben lassen ihn als einen ebenso tief empfindenden wie technisch geschulten Künstler erkennen. G.

Der „Glücksrad-Kalender für Zeit und Ewigkeit" (Verlagshandl. „St. Norbertus" in Wien) bietet in seinem XVI. Jahrg. 1896 wiederum eine grofse Anzahl von Kunstbeilagen und Illustrationen, die zum Theil von Johannes Klein und seinen Nachahmern herrühren, zum gröfseren Theil von mehr im modernen Geschmack komponirenden Künstlern, wie Geiger, Grünnes, Ender, die in ihren geschickt gezeichneten Darstellungen den erbaulichen Ton wohl zu treffen vermögen. G.

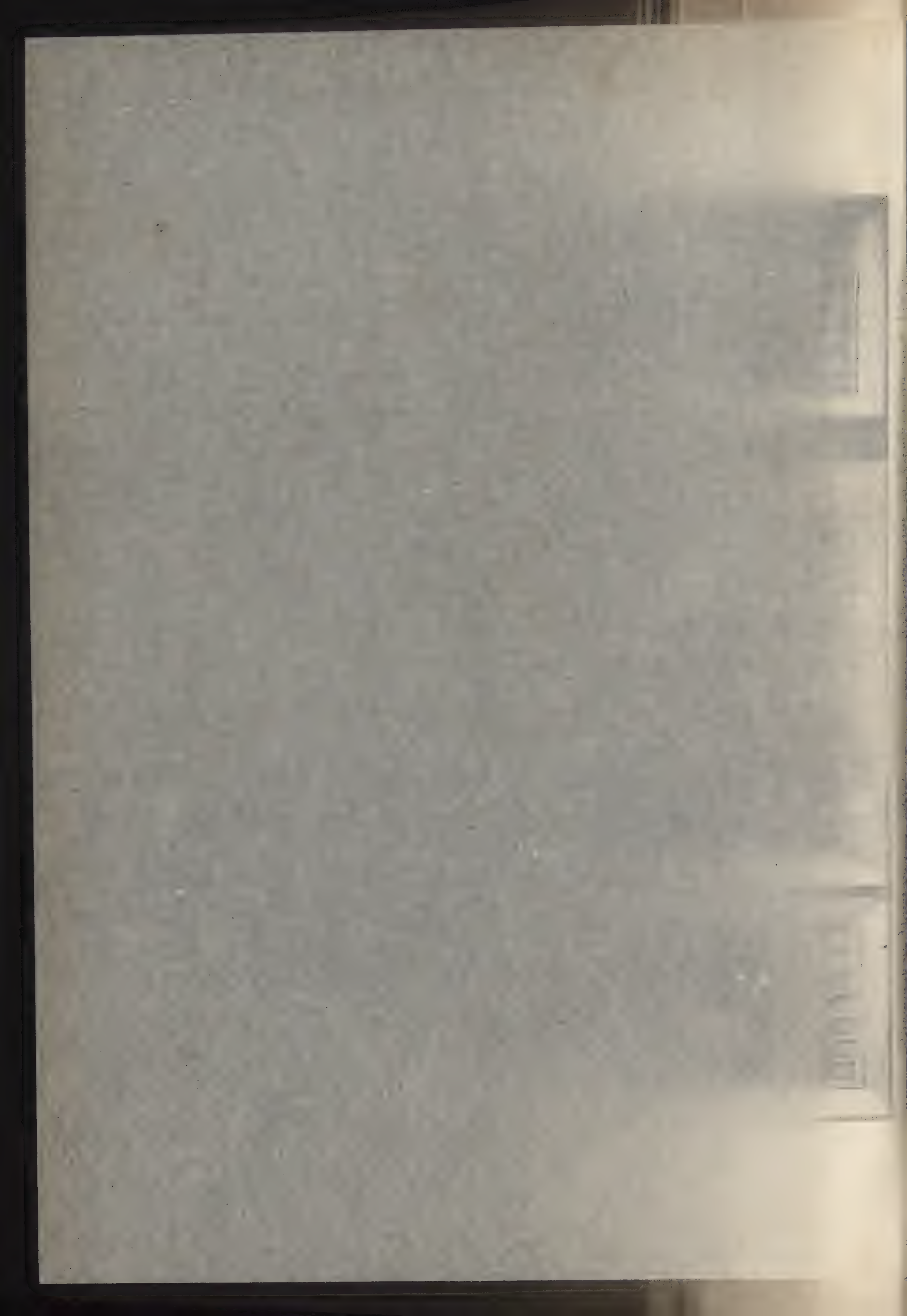
Die „Photographische Gesellschaft" in Berlin am Dönhofsplatz hat einen neuen, sehr umfänglichen und reich illustrirten Katalog ihres Kunstverlags herausgegeben, der wegen der überaus grofsen Auswahl von Nachbildungen alter und neuer Meister, sowie wegen der vorzüglichen Ausführung der einzelnen Blätter volle Beachtung verdient. Die I. Abtheilung enthält auf 49 Seiten ein Verzeichnifs der Photogravüren, die durchweg von der vollkommenen Beherrschung der schwierigen aber dankbaren Technik rühmliches Zeugnifs ablegen. Mit der Photographie die Treue in der Wiedergabe des Originals, mit dem Kupferstich den Reiz der farblichen Stimmung und deren Beständigkeit theilend, haben sie mit Recht die Bevorzugung von Seiten der Liebhaber sich erworben und die Herrschaft an den Zimmerwänden sich erobert. Die religiösen Meisterwerke der Düsseldorfer Schule, von Deger, Ittenbach, Müller, Sinkel haben vielfach ihren Weg in die christlichen Familien gefunden und die drei unsterblichen Schöpfungen der deutschen, italienischen, spanischen Malerfürsten: die Holbein'sche und Sixtinische Madonna wie der Murillo'sche St. Antonius in Berlin sind in der Zeichnung und Tönung mit solcher Virtuosität reproduzirt, dafs sie den Genufs der Originale besser vermitteln als irgendwelche sonstige Nachbildungen. Namentlich darf auf den Murillo des Berliner Museums, der die Vision des hl. Antonius in so überaus inniger und ergreifender Form zum Ausdrucke bringt, die Aufmerksamkeit hingelenkt werden, weil die Wärme, mit der dieses Alles durch die zarte Abtönung, die schmelzende Lichtfülle, den harmonischen Goldton wiedergegeben ist, dem betrachtenden Auge eine entzückende Wirkung verschafft. In grofsen Dimensionen (62 × 75 *cm* Bildgröfse) ausgeführt und für 50 Mk. erhältlich, ist diese Gravure sehr geeignet, dem lieblichen sympathischen Meister, der eigentlich an Universalität von keinem erreicht wird, neue Freunde zu gewinnen H.





Rheinischer Meister um 1410: Triptychon: Anbetung der hl. Dreikönige und Heilige.





Abhandlungen.

Wilhelm von Herle und Hermann Wynrich von Wesel.

Eine Studie zur Geschichte der altkölnischen Malerschule.

IV. (Schlufs.)

Beschreibendes Verzeichnifs der niederrheinischen Tafelgemälde seit ca. 1300—1440.

Mit Lichtdruck (Tafel X.)

Köln. *Dom.*

Der Clarenaltar. Malereien: Auf der Thür des Tabernakels messelesender Priester, daneben auf den Aufsenseiten der Innenflügel in reichem gothischen Rahmenwerk in der unteren Reihe links: Die Geburt Christi, Verkündigung an die Hirten, Bad des Christkindes, rechts die Anbetung der hl. Dreikönige, Darstellung im Tempel, Flucht nach Aegypten, über den Vorgängen anbetende oder musizirende Engel. In den Bogengiebeln: St. Marcus, die Madonna auf der Mondsichel, St. Johannes Ev. — St. Matthäus, die Krönung Mariä, St. Lukas. Goldgrund. Alle bisher genannten Gemälde sind ausgezeichnete eigenhändige Arbeiten des Meister Hermann Wynrich. Vgl. unsere Lichtdrucke III u. IV (in Heft IV).

In der oberen Reihe: Die Geifselung Christi, Dornkrönung, Kreuztragung — Kreuzabnahme, Grablegung und Auferstehung; in den Bogengiebeln auf jeder Seite: Vera-Icon und anbetende Engel. Goldgrund. Diese Malereien rühren von einer zweiten geringeren Hand.

Auf den Innenseiten der Aufsenflügel auf Leinwand. Links unten: Die Verkündigung des Erzengels Gabriel, die Heimsuchung, Joseph und Maria wandern nach Bethlehem, oben Christus betet im Garten Gethsemane, Judaskufs, Christus vor Pilatus. Rechts unten: Der Kindermord des Herodes, Rückkehr der hl. Familie aus Aegypten, der Jesusknabe bei den Schriftgelehrten im Tempel; darüber: Christus in der Vorhölle, der auferstandene Erlöser erscheint der Maria Magdalena, die Himmelfahrt Christi. Reiche gemalte Architekturen rahmen die Darstellungen ein. Gepunzter Goldgrund. In einer alterthümlichen Art, zum Theil von Meister Hermann Wynrich übermalt.

Auf den Aufsenseiten. Mittelstück: Crucifixus, Maria, Johannes. Gottvater blickt segnend herab, darüber Christus im Grabe stehend, umgeben von Passionswerkzeugen. Zu den Seiten, unter goldenen Bogen links unten: SS. Clara, Elisabeth, Maria Magdalena; darüber: SS. Franziskus, Ludwig von Toulouse mit seinem Wappen, Antonius. Rechts unten: SS. Catharina, Agnes, Barbara; darüber Johannes Bapt., Nikolaus und Laurentius. Auf rothem gemusterten Grund. Leinwand. — Schulwerk stark restaurirt. Das Altarwerk stand ehemals auf dem Nonnenchor der abgebrochenen Clarakirche. Die Monstranz konnte auch von der Rückseite in das Tabernakel gesetzt werden.

Passavant »Kunstreise« S. 406 und »Kunstblatt« 1841, Nr. 88. Förster »Geschichte der deutschen Kunst« I, S. 208. Kugler »Kleine Schriften« II, S. 289 und »Gesch. der Malerei« I, S. 267. Hotho »Malerschule« S. 240 und »Gesch. der christlichen Malerei« S. 388. Schnaase a. a. O. S. 395 ff. Waagen a. a. O. S. 59. Woltmann a. a. O. S. 401. Janitschek a. a. O. S. 210. Merlo »Kölnische Künstler« (Neuausgabe). Sp. 956 und »Kölner Domblatt« Nr. 318. Mohr »Kirchen von Köln« S. 129. Scheibler a. a. O. Sp. 132. Photographien von Schmitz und Nöhring.

Kunibertskirche.

Auf den Innenseiten der Flügelthüren eines Reliquienschreins. Links oben: SS. Kunibert, Ewald alb., Ewald niger; unten: Nikolaus, Maria Magdalena, Georg. Rechts oben: Clemens, Helena, Antonius; unten: Catharina, Barbara, Dorothea unter gothischen Bogen. Goldgrund. Von einem Schüler des Meister Hermann Wynrich. Nach Lotz »Kunst-Topographie« 1862 I, S. 343 aus Heisterbach stammend (?). Nach Scheibler (a. a. O. Sp. 134): „Von einem Zeitgenossen ‚Wilhelms'; sehr weiche Behandlung, kräftige warme Färbung, von auffallend guter Erhaltung."

Kugler »Kleine Schriften« II, S. 291. Mohr »Kirchen von Köln« S. 106.

Wallraf-Richartz-Museum.

Nr. 6. Triptychon. Im Mittelbilde die Halbfigur der Madonna in braunviolettem, blau gefüttertem Mantel. Das halbnackte Christkind auf ihrem Arme hält einen Rosenkranz und fafst liebkosend das Kinn der Mutter. Die Blume in der Hand Marias wird bald als Bohnenblüthe, Erbse oder Wicke angesehen. Eine sichere botanische Bestimmung scheint nicht möglich aber auch vollkommen gleichgültig. Auf den Flügeln, in kleinerem Maafsstab, rechts: St. Catharina, links: St. Barbara in ganzer Figur. Die Heiligenscheine mit Nameninschrift sind auf den Goldgrund eingepunzt. Auf den Aufsenseiten der Flügel die Dornkrönung Christi auf schwarzem Grund. Nufsbaumholz (nach Aussage des Herrn Gemälderestaurator Fridt). Mitteltafel hoch 0,59 *m*, breit 0,35 *m*; Flügel breit 0,15 *m*. Hauptwerk des Meister Hermann Wynrich, ausgezeichnet durch die feine Durchführung und den zarten Schmelz des Kolorits. Lichtdruck Tafel VII (in Heft VIII).

Passavant a. a. O. S. 408. Hotho »Malerschule« S. 244 u. »Geschichte der christl. Malerei« S. 389. Kugler »Kleine Schriften« II, S. 289 u. »Gesch. der Malerei« I, S. 265. Schnaase a. a. O. S. 398. Waagen a. a. O. S. 60. Woltmann a. a. O. S. 402. Janitschek a. a. O. S. 211. Farbendruck bei Janitschek. Photographien von A. Schmitz und Nöhring.

Nr. 7. Crucifixus, Maria, Johannes, Catharina, Clara, Franziskus, und Ludwig. Am Kreuzespfahl in kleinerem Maafsstab die Stifterin, eine Franziskanerin mit der Beischrift: *suster vreydzwant van malburgh* Rother Grund. Leinwand, hoch 0,85 *m*, breit 1,16 *m*.

Holzschnitt in Lübke's »Gesch. d. deutsch. Kunst«.

Nr. 8. Die Heiligen Agatha, Agnes, Cäcilia, Barbara, Antonius, Dionysius, Aegidius, Pantaleon. Rother Grund. Leinwand, hoch 0,85 *m*, breit 1,16 *m*. Gegenstück zum vorigen Bilde. Flüchtige aber doch wohl eigenhändige Arbeiten Hermann Wynrich's.

Nr. 9. Die Verkündigung des Erzengels Gabriel.

Nr. 10. Die Heimsuchung. Schwarzer Grund. Gegenstücke. Eichenholz, hoch 0,81 *m*, breit 0,80 *m*. Von einem Nachfolger Herm. Wynrich's.

Kugler »Kl. Schriften« II, S. 291. Photographien von A. Schmitz.

Nr. 11. Tod der hl. Jungfrau. Goldgrund. Rückseite der Tafel

Nr. 12. SS. Johannes Bapt., Catharina, Georg, Margaretha. Holz, hoch 0,76 *m*, breit 0,77 *m*. Von einem Zeitgenossen Hermann Wynrich's. Hart rosa Incarnat, derbe Typen. Von Kugler (»Kl. Schriften« II, S. 291) irrig mit Nr. 9 u. 10 in Verbindung gebracht.

Photographien von Creifelds.

Nr. 13, 14. Die Verkündigung des Erzengels Gabriel. Rother Grund. Holz, hoch 1,60 *m*, breit 0,73 *m*.

Nr. 15. St. Agilolf; Nr. 16. St. Anno auf blauem gestirnten Grund. Aufsenseiten von Nr. 13, 14. Holz, hoch 1,59 *m*, breit 0,72 *m*.

Nr. 17. Die Verspottung und Dornkrönung Christi. In einer Halle. Goldgrund.

Nr. 18. Die Kreuztragung. Goldgrund. Zusammengehörig. Holz, hoch 0,78 *m*, breit 0,75 *m*.

Nr. 19. Die Heiligen Stephanus, Laurentius, Aegidius und Nikolaus. Zu ihren Füfsen drei Stifter. Rother Grund mit Goldmuster. Holz, hoch 0,89 *m*, breit 1,62 *m*. Nachfolger des Hermann Wynrich. Die Tafel gehört nebst den Einzelfiguren SS. Franziskus, Ludwig (Sammlung Schnütgen), Madonna und Heiliger (ehemals Sammlung Merlo) zu einem grofsen Altarwerk und schmückte die Aufsenseiten der Flügel. Die Innenseiten enthielten die „grofse Passion" [Nr. 50—61]. Kugler fand die Bilder bereits auseinandergesägt in der Sammlung Schmitz zu Köln (»Kl. Schriften« II, S. 292).

Schnaase a. a. O. S. 425.

Nr. 20. Christus am Kreuz, umgeben von Maria und den Aposteln Johannes Ev., Petrus Andreas, Jacobus minor, Paulus, Bartholomäus, Thomas und Philippus. In der Höhe schweben klagende Engel. Goldgrund. Reicher spätgothischer Rahmen. Holz, hoch 1,65 *m*, breit 2,43 *m*. Hervorragendes Werk aus der Spätzeit Meister Hermann Wynrich's.

Förster a. a. O. S. 205. Sotzmann »Deutsch. Kunstblatt« 1853 S. 51. Hotho »Malerschule« S. 247 u. »Gesch. der christl. Malerei« S. 390. Kugler »Kleine Schriften« II, S. 290 und »Geschichte der Malerei« I, S. 270. Schnaase a. a. O. S. 399. Janitschek a. a. O. S. 211. »Zeitschrift für christl. Kunst« V, Nr. 4 mit Lichtdruck. Photographien von A. Schmitz und Nöhring.

Nr. 21—26. Die kleine Passion.

21. Christus im Garten Gethsemane und Gefangennahme, 22. Christus vor Pilatus und Geifselung, 23. Dornkrönung und Kreuzschleppung, 24. Crucifixus, Maria und Johannes, 25. Kreuzabnahme, 26. Grablegung. Blauer Grund mit Sternen. Eichenholz, hoch 0,35 *m*, breit 0,33 *m* jede Tafel. Ehemals Sammlung

Schmitz in Köln. — Von einem tüchtigen Schüler des Meister Hermann Wynrich (restaurirt).

Photographien von Nöhring. Hotho »Malerschule« S. 249. Schnaase a. a. O. S. 397.

Nr. 27, 28. Die Verkündigung des Erzengels Gabriel. Rother gemusterter Grund. Eichenholz, hoch 0,48 *m*, breit 0,36 *m*. Ehemals Sammlung Schmitz. Von derselben Hand wie Nr. 21—26.

Nr. 29. Die Heiligen Laurentius und Stephanus. Rother gemusterter Grund. Eichenholz, hoch 0,48 *m*, breit 0,36 *m*. Ehemals Sammlung Schmitz. Von derselben Hand wie Nr. 21—26.

Nr. 30. Triptychon. Im Mittelbild die hl. Sippe. Auf den Flügeln: links die Verkündigung des Erzengels Gabriel, die Geburt Christi, rechts die Heimsuchung und Anbetung der hl. Dreikönige. Goldgrund. Aufsen der Erlöser, umgeben von Passionswerkzeugen, SS. Andreas, Gregor, Elisabeth und Anna. Goldgrund. Eichenholz, Mittelbild hoch 0,86 *m*, breit 0,95 *m*; Flügel breit 0,40 *m*. Nachfolger des Meister Hermann Wynrich.

Hotho »Malerschule« S. 250 u. »Geschichte der christl. Malerei« S. 391. Schnaase a. a. O. S. 402. Photographie von Nöhring.

Nr. 31. Christus im Garten Gethsemane.

Nr. 32. Christus vor Pilatus.

Nr. 33. Die Kreuzabnahme.

Nr. 34. Das jüngste Gericht. Goldgrund. Eichenholz, hoch 0,75 *m*, breit 0,44 *m* jede Tafel. Von derselben Hand wie Nr. 30.

Kugler »Kleine Schriften« II, S. 291.

Nr. 35. Triptychon. Christus am Kreuz, zu den Seiten die Heiligen Maria, Petrus, Andreas, Catharina — Johannes, Barbara, Paulus, Justina. Unter dem Kreuze kniet ein geistlicher Stifter. Goldgrund. An den Aufsenseiten der Flügel auf rothem Grunde Apollonia, Johannes Bapt. — Valerianus, Cäcilia. Eichenholz, Mitteltafel hoch 0,97 *m*, breit 0,96 *m*; Flügel breit 0,40 *m*. Später Nachfolger des Meister Hermann Wynrich.

Kugler »Kleine Schriften« II, S. 290 und »Geschichte der Malerei« I, S. 270.

Nr. 36. Crucifixus, Maria, Johannes. Rother Grund. Leinwand, hoch 0,97 *m*, breit 0,76 *m*.

Nr. 37. St. Petrus und St. Andreas. Goldgrund. Eichenholz, hoch 0,91 *m*, breit 0,55 *m*. Ehemals Sammlung Merlo. Helle Farben, der Art des Hermann Wynrich nur wenig verwandt.

Nr. 38. Fünf Vorgänge aus dem Leben des hl. Antonius. Leinwand, hoch 0,52 *m*, breit 0,67 *m*.

Nr. 39. Martyrium der 10000 Heiligen. Leinwand, hoch 0,52 *m*, breit 0,67 *m*. Gegenstück zum vorigen Bilde.

Nr. 40. Die Kreuzigung Christi. In der Mitte erscheint Christus zwischen den Schächern am Kreuze. Maria Magdalena umfafst den Kreuzespfahl, rechts ein Bettler mit Kind, der die Hand zum Heiland erhebt. Longinus stöfst die Lanze in die Seite des Herrn. Reiter und Kriegsknechte umgeben das Kreuz. Im Vordergrund Maria im Kreis klagender Frauen, St. Veronika mit dem Schweifstuch, St. Johannes von Juden verspottet. Rechts die Kriegsknechte um den hl. Rock würfelnd. Vorn zwei geistliche Donatoren. Goldgrund. Holz, hoch 1,90 *m*, breit 1,26 *m*. Vorzügliches Werk eines niederrheinischen Nachfolgers des Hermann Wynrich, durch die zarten hellen Farben und die feinen Köpfchen besonders anziehend. Vielleicht eine späte Arbeit des Meisters der Altarflügel im Erzbischöfl. Museum zu Utrecht. — Westfälische Schule benannt. Nach Kugler (»Kl. Schriften« II, S. 292 und »Gesch. der Malerei« I, S. 270) von derselben Hand wie Nr. 1238 im Berliner Museum. Der rheinische Ursprung der Tafel erscheint einigen Forschern zweifelhaft. Nordhoff (»Bonner Jahrb.« 68 (1880) S. 69—71) theilt die Tafel mit Bestimmtheit der Soester Malerschule zu und bezeichnet dieselbe „theilweise als eine Arbeit Conrad's".

Hotho a. a. O. S. 254. Schnaase a. a. O. S. 401. Janitschek a. a. O. S. 214. Photographie von A. Schmitz und Nöhring.

Nr. 42. Votivtafel der Familie van Wasserfass. Die Kreuztragung, Anheftung an den Kreuzespfahl und Kreuzigung Christi. Figurenreiche Darstellungen in einer Landschaft. Goldgrund. Eichenholz, hoch 1,27 *m*, breit 1,75 *m*, entstand in Köln um 1432/33. Nach Kugler (»Kl. Schriften« II, S. 287 u. »Gesch. der Malerei« I, S. 241): „von einem Vorgänger des sogenannten Meister Wilhelm".

Hotho a. a. O. S. 252. Schnaase a. a. O. S. 401. „Später als der Pseudo-Wilhelm." Janitschek a. a. O. S. 211. Photographie von A. Schmitz.

Nr. 44. Crucifixus, Maria, Johannes. Die aus Holz geschnitzten Köpfe wurden in späterer Zeit aufgesetzt. Rother Grund. Holz, hoch 0,89 *m*, breit 0,62 *m*.

Nr. 57. Votivtafel des Canonicus Johann v. Voirborch († 1431 Sept. 9). Die Madonna mit dem Kind, St. Hieronymus und der geistliche Stifter auf blumigem Rasen knieend. Eichenholz, hoch 0,99 *m*, breit 0,71 *m*. In älterer Zeit übermalt, zeigt noch Anklänge an die hier behandelte Stilrichtung. Nach Schnaase (a. a. O. S. 420 Anm.) bereits unter „dem Einflufs des Dombildmeisters".

Nr. 211. Die Kreuzigung Christi, vorn zwei Karthäuser und ein weltlicher Stifter. Goldgrund.

Nr. 212. Die Kreuzabnahme, vorn die Stifterin und zwei Nonnen.

Nr. 213. Martyrium der hl. Ursula, mit Ansicht der Stadt Köln um 1411. Leinwand, hoch 0,60 *m*, breit 1,77 *m* (restaurirt).

Ennen „Prospekte der Stadt Köln", »Jahrb. der Königl. Preufs. Kunstsammlungen« II (1881), und »Der Dom zu Köln« S. 57. Photographie von A. Schmitz.

[Nr. 50—61 alte Nummer.] Die sogenannte grofse Passion. Goldgrund. Holz, jede Tafel hoch 0,89 *m*, breit 0,55 *m*. Nachfolger des Hermann Wynrich, zum Theil stark übermalt. Gehört zu einem grofsen Altarwerk (ehemals in der Sammlung Schmitz zu Köln) und zierte die Innenseiten der Flügel.

Kugler a. a. O. S. 293. Schnaase a. a. O. S. 425. Janitschek a. a. O. S. 211.

[Nr. 62, 63.] Apostel. Goldgrund. Holz, hoch 0,58 *m*, breit 0,37 *m*.

[Nr. 82.] Zwei anbetende Magier. Schwarzer goldgemusterter Grund. Eichenholz, h. 0,31 *m*, breit 0,18 *m*. Gehört zu Nr. 92.

Kugler »Kleine Schriften« II, S. 287 und »Geschichte der Malerei« I, S. 241.

[Nr. 83.] Crucifixus, Maria, Johannes und Stifter. Leinwand, hoch 0,52 *m*, breit 0,40 *m*.

[Nr. 91.] Madonna in einer Landschaft. Holz, hoch 0,18 *m*, breit 0,13 *m*. Spät.

[Nr. 92.] Crucifixus, Maria, Johannes und geistlicher Stifter. Goldgrund. Eichenholz, hoch 0,31 *m*, breit 0,18 *m*. Gehört zu Nr. 82.

Kugler »Kleine Schriften« II, S. 287 und »Geschichte der Malerei« I, S. 241.

[Nr. 93.] Anbetung der hl. Dreikönige. Goldgrund. Holz, hoch 0,55 *m*, br. 0,38 *m*.

[Nr. 96.] Leben Jesu in vielen Darstellungen. Leinwand, hoch 1,20 *m*, breit 3,96 *m*. Aus der spätesten Zeit der hier besprochenen Stilrichtung. Roh, zum Theil überschmiert.

[Nr. 98.] St. Veronika mit dem Schweifstuch. Holz, hoch 0,59 *m*, breit 0,31 *m*.

[Nr. 111.] Anbetung der hl. Dreikönige. Rother Grund. Holz, hoch 0,54 *m*, breit 2,42 *m*.

[Nr. 112.] St. Maria Magdalena, beim Gastmahl dem Erlöser Haupt und Füfse salbend. Rother Grund. Holz, hoch 0,54 *m*, breit 2,42 *m*.

[Nr. 115.] Stigmatisation des hl. Franziskus. Holz, hoch 1,13 *m*, breit 0,69 *m*. Rohes Machwerk.

Im Depot. Die Kreuzabnahme. In älterer und neuerer Zeit roh übermalt. Die Gewänder noch in langgezogenen Falten. Vgl. C. Aldenhoven „Meister Wilhelm". Kongrefsbericht 1894« S. 9. Auf der ehemaligen Rückseite der Tafel „die Wunder der hl. Elisabeth". Holz, hoch 1,22 *m*, breit 0,46 *m*.

Schnaase a. a. O. S. 397.

Sammlung Dormagen (im städt. Museum).

Das schmerzvolle Antlitz Christi auf dem Schweifstuch der hl. Veronika. Ehemals bei Dr. Kerp.

Passavant a. a. O. S. 409. Kugler »Kl. Schriften« II, S. 291. Schnaase a. a. O. S. 399.

Crucifixus, Maria, Johannes. Ehemals bei Dr. Kerp.

Kugler »Kl. Schriften« II, S. 291.

Sammlung Nelles.

Der Pallant'sche Altar. 3 Tafeln. a) Symbolische Darstellung der Befreiung der armen Seelen im Fegfeuer durch die Werke der Barmherzigkeit. Im Vordergrunde die Stifterfamilie. Nachtlandschaft. Eichenholz, hoch 0,89 *m*, breit 0,52 *m*. b) St. Aegidius und der König Flavius. Der landschaftliche Hintergrund ist übermalt. c) Innenseite eines Flügels mit sechs Darstellungen in drei Reihen: St. Johannes Bapt. empfängt himmlische Botschaft; Die Verlobung der hl. Catharina; Christus erscheint St. Johannes Ev.; St. Lucia am Grab der hl. Agatha; St. Antonius von Raben gespeist; Die nackte St. Barbara von einem Engel bekleidet. Goldgrund. Stiftung des Grafen Werner II. von Pallant 1429. Aus der spätesten Zeit der hier besprochenen Stilrichtung. Von grofsem malerischen Reiz. Die Falten der Gewandung bereits in scharfen Kanten gebrochen. Eichenholz, hoch 0,81 *m*, breit 0,455 *m*.

Lempertz Auktionskatalog 1895 Nr. 108—110. Bei der Versteigerung 16. Dez. 1895 gelangte Tafel a in den Besitz des Herrn Kommerzienrath Beissel in Aachen; Tafel b in das Germanische Museum zu Nürnberg; Tafel c erwarb Herr Kunsthändler Steinmeyer in Köln.

»Zeitschrift für christl. Kunst« VI (1893), Nr. 2 mit Lichtdrucktafeln. Photographien von A. Schmitz.

Sammlung Schnütgen.

St. Franziskus v. Assisi — St. Ludwig von Toulouse, auf rothem Grund, Holz hoch 0,90 *m*, breit 0,43 *m*. Ehemals Sammlung Merlo und Ruhl in Köln. Nachfolger des Herm. Wynrich. Gehört zu einem grofsen Altarwerk, ehemals Sammlung Schmitz zu Köln.

Kugler »Kl. Schriften« II, S. 292. »Zeitschrift für christl. Kunst« IV (1891), Lichtdrucktafel I.

Zwei zusammengehörige Tafeln mit je sechs Passionsszenen in drei Reihen. 1. Abendmahl, 2. Christus im Garten Gethsemane, 3. Judaskufs, 4. Gefangennahme, 5. Christus vor Kaiphas, 6. Christus vor Pilatus, 7. Christus wird gerichtet, 8. Geifselung, 9. Entkleidung Christi, 10. Ecce homo, 11. Kreuztragung, 12. Kreuzigung. Von derselben Hand wie Nr. 30 im Wallraf-Richartz-Museum. Leinwand, hoch 0,34 *m*, breit 0,27 *m*. Ehemals bei Maler Söller in Mülheim.

Christus vor Kaiphas — Christus vor Pilatus. Von derselben Hand wie Nr. 30 im Wallraf-Richartz-Museum. Leinwand auf Eichenholz. Jede Tafel hoch 0,31 *m*, breit 0,225 *m*.

Christus vor Pilatus. Leinwand, hoch 0,32 *m*, breit 0,18 *m*. Ehemals Sammlung Becker in Deutz.

Vier Tafeln mit je zwei hl. Jungfrauen. 1. Catharina, Barbara; 2. Dorothea, Apollonia; 3. Margaretha, Agnes; 4. Lucia und Ursula. Rother Grund. Tannenholz, hoch 0,69 *m*, breit 0,58 *m*. Ehemals Sammlung Ramboux. Wahrscheinlich westfälischen Ursprungs.

Die Himmelfahrt Christi. Holz, hoch 0,70 *m*, br. 0,58 *m*. Die Kreuztragung. Holz, hoch 0,82 *m*, breit 0,61 *m*. Ehemals Berliner Sammlung. Vielleicht westfälischen Ursprungs.

Die Geisselung und die Verspottung Christi, in eine schlanke, röthliche Architektur, welche eine rein dekorative (nicht zu entziffernde) Inschrift zeigt, sehr geschickt hineinkomponirt und mit Lasurfarben fein ausgeführt. Eichenholz, hoch 0,75 *m*, breit 0,45 *m*. Aus Braunschweig stammend, vielleicht westfälischen Ursprungs.

Die Auferstehung Christi; Rückseite: die Himmelfahrt. Elfenbein, hoch 10,75 *cm*, breit 5,75 *cm*. Ehemals Sammlung Garthe in Köln.

Leipzig. *Sammlung Felix.*

Maria mit dem Kinde auf gothischem Thronsessel, umgeben von den Apostelfürsten, den beiden Johannes, St. Georg und sieben hl. Jungfrauen. Goldgrund. Eichenholz, hoch 0,335 *m*, breit 0,235 *m*. Der kölnische Ursprung des überaus feinen reizvollen Bildchens erscheint mehreren Forschern nicht gesichert. Ehemals Sammlung Ruhl in Köln Nr. 37.

Lübke »Deutsch. Kunstblatt« 1855, S. 157. »Schasler's Dioskuren« 1865 Nr. 45. Schnaase a. a. O. S. 404. Janitschek a. a. O. S. 212. Kunsthistor. Ausstellung in Köln 1876 Nr. 2. Photographie von A. Schmitz. Farbendruck von Kellerhoven 1872.

London. *Nationalgallery.*

Nr. 687. St. Veronika breitet das Schweifstuch mit dem Abbild Christi aus. Das Antlitz des Heilandes ohne den Ausdruck des Schmerzes ist von breitem Goldnimbus umgeben. Goldgrund. Eichenholz, hoch 0,83 *m*, breit 0,52 *m*. Ehemals Sammlung Weyer in Köln Nr. 116. Von einem unmittelbaren Schüler Meister Hermann Wynrich's.

Förster a. a. O. S. 208. Hotho a. a. O. S. 244. Weyden im »Deutsch. Kunstblatt« 1851, S. 4. Unger ebenda 1853, S. 279. Schnaase a. a. O. S. 399. Photographie von A. Schmitz.

München. *Königl. Pinakothek.*

Nr. 1. St. Veronika mit dem Sudarium, auf welchem das schmerzvolle, dorngekrönte Antlitz Christi erscheint. Auf dem Fliesenboden sitzen zu den Seiten je drei singende Engelchen. Goldgrund. Eichenholz, hoch 0,76 *m*, breit 0,47 *m*. Sammlung Boisserée. Eigenhändiges ausgezeichnetes Werk Hermann Wynrich's.

Passavant a. a. O. S. 408. Kugler »Kl. Schriften« II, S. 524, »Gesch. der Malerei« I, S. 268. Hotho »Malerschule« S. 243 u. »Gesch. der christl. Malerei« S. 389. Schnaase a. a. O. S. 398. Waagen a. a. O. S. 60. Woltmann a. a. O. S. 402. Janitschek a. a. O. S. 211. Lithographie von R. Strixner mit der Bezeichnung „byzantinisch-niederrheinisch". Photographie von Hanfstängl. Lichtdruck von Bruckmann.

Nr. 2. Maria mit dem Christkind auf einem Thron sitzend, umgeben von hl. Jungfrauen. Blaugeflügelte Engel schweben umher und halten eine Krone über Marias Haupt. Goldgrund. Rundbild auf Holz, 0,75 *m* im Durchmesser. Sammlung Boisserée. Von einem späten Nachfolger Hermann Wynrich's, derbe Gesichtstypen.

Hotho a. a. O. S. 252. Schnaase a. a. O. S. 404. Janitschek a. a. O. S. 212.

Neuss. *Sammlung Dr. Sels.*

Die Himmelfahrt Christi. Zu den Seiten Maria und die Apostel mit emporgewandten Köpfen. Goldgrund. Holz. Wahrscheinlich westfälischen Ursprungs.

Nürnberg. *Germanisches Museum.*

Nr. 7. Maria in rothem, grün gefüttertem Mantel, welcher über das Haupt gezogen ist

und nur vorn das blaue Gewand erkennen läfst, trägt das Christkind auf dem Arm. Dieses ist nur mit einem durchsichtigen Tüchlein bedeckt und hält ebenso wie die Madonna eine Erbsenblüthe in der Hand. Punzirter Goldgrund. Halbfigur. Eichenholz, hoch 0,54 *m*, br. 0,36 *m*. Sammlung Boisserée. Stark übermalt. Nach Passavant (»Deutsch. Kunstblatt« 1841, Nr. 87) und Förster (a. a. O. S. 205) vom sogenannten „Meister Wilhelm". Nach Waagen (»Kunstwerke und Künstler in Deutschland« 1843, S. 171 und »Deutsches Kunstblatt« 1841, Nr. 88), Hotho (»Malerschule« S. 248 u. »Gesch. der christl. Malerei« S. 390) und Kugler (»Gesch. der Malerei«, S. 269) keine eigenhändige Arbeit des Meisters.

Schnaase a. a. O. S, 404. Janitschek a. a. O. S. 211. Photographie von Höfle in Augsburg. Autotypie Klass. Bilderschatz Nr. 745.

Nr. 88. St. Catharina in blafsgrünem, hellroth gefüttertem Mantel über weifsem, silbergemustertem Unterkleid. Sie hält Schwert und Rad in der Hand. Neben ihr kniet in kleinerem Maafsstab der Donator.

Nr. 89. St. Elisabeth in blauem, grün gefüttertem Mantel über grauem Unterkleid, das Haupt mit weifsem Matronenschleier bedeckt, reicht einem Krüppel ein Gewand.

Gegenstücke. Der rothe gemusterte Grund und die Goldnimben sind erneuert. Tannenholz, hoch 1,40 *m*, breit 0,45 *m*. Sammlung Boisserée. Im Katalog „Fränkisch um 1400" benannt; eigenhändige Arbeiten Meister Herm. Wynrich's. Nach Hotho (»Malerschule« S. 247) von einem „getreueren Schüler".

Waagen a. a. O. S. 168. Kugler a. a. O. S. 269. Schnaase a. a. O. S. 404. Woltmann a. a. O. S. 402. Janitschek a. a. O. S. 211. Photographie von Höfle in Augsburg.

Nr. 8. Die Apostel Thomas, Andreas, Matthäus, Simon, statuarische Einzelfiguren unter gothischen Baldachinen. Schulwerk. Goldgrund. Eichenholz, hoch 0,55 *m*, breit 0,67 *m*. Sammlung Boisserée.

Waagen a. a. O. S. 173. Kugler »Gesch. der Malerei« I, S. 271. Hotho a. a. O. S. 247. Schnaase a. a. O. S. 404.

Nr. 9. St. Ursula, zweimal dargestellt, und St. Johannes Bapt. Goldgrund. Eichenholz, hoch 0,98 *m*, breit 0,61 *m*.

Nr. 10. SS. Johannes Ev., Catharina, Barbara. Goldgrund. Gegenstück zur vorigen Tafel. Der kölnische Ursprung erscheint nicht gesichert (vielleicht oberrheinisch).

Nr. 94. Beerdigung eines Heiligen. Holz, hoch 1,21 *m*, breit 1,12 *m*. Vielleicht kölnischer Herkunft.

Schleifsheim. *Königl. Gemälde-Gallerie.*

Nr. 1. St. Paulus. Rückseite: St. Ludwig von Toulouse. Holz, hoch 0,54 *m*, br. 0,20 *m*. Sammlung Boisserée, niederrheinisch.

Sigmaringen. *Fürstlich Hohenzollernsches Museum.*

(Ueber die altkölnischen Gemälde dieser Sammlung verdanke ich der Güte des Herrn Dr. L. Scheibler werthvolle Notizen.)

Nr. 191. Triptychon. Mittelbild: Die Madonna das Christkind säugend, Halbfigur, auf gepunztem Goldgrund. Auf den Flügeln: innen musizirende Engel, aufsen Christus und ein anbetender Donator. Holz, hoch 0,27 *m*, breit 0,31 *m*. Ehemals Sammlung Weyer zu Köln Nr. 100. „Früh, wohl ‚Zeit Wilhelms'; zart aber flüchtig ausgeführt; besonders warm, klar" (Scheibler).

Photographie von A. Schmitz.

Nr. 193. Anbetung der hl. Dreikönige.

Nr. 196. Beweinung.

Nr. 198. Martyrium der hl. Catharina. Holz, jede Tafel hoch 0,36 *m*, breit 0,26 *m*. Die Darstellungen scheinen eher oberrheinischen Ursprungs; „ziemlich rohe, verzerrte Gesichter" (Scheibler). Photographie.

Nr. 195. Crucifixus, Maria das Schwert im Herzen, Johannes, der hl. Bischof Adalbertus und der knieende Donator. Goldgrund. Holz, hoch 0,46 *m*, breit 0,265 *m*. Ehemals Sammlung Weyer Nr. 99. „Schule Wilhelms; ziemlich unbedeutend" (Scheibler).

Kunsthistor. Ausstellung zu Köln 1876, Nr. 3. Photographie von A. Schmitz.

Nr. 197. Die Kreuzigung Christi. Goldgrund. Holz, hoch 0,58 *m*, breit 0,44 *m*. Ehemals Sammlung Weyer Nr. 145. „Sehr lange Figuren; Bewegung und Ausdruck recht gut, helle etwas bunte Farben" (Scheibler).

Nr. 199. Triptychon. In der Mitte die Anbetung der hl. Dreikönige. Auf den Flügeln: SS. Catharina und Agnes. An den Aufsenseiten: die Verkündigung. Goldgrund. Holz, hoch 0,35 *m*, breit 0,33 *m*. Ehemals Sammlung Weyer Nr. 113. „Wohl Zeit ‚Wilhelms'; recht anmuthig in Bewegungen und Köpfen, besonders Maria innig. Auf den Flügelbildern die Gewänder mit rohen Umrissen" (Scheibler).

Photographie von A. Schmitz.

Nr. 212. Symbolische Darstellung der unbefleckten Empfängnifs Mariä. Holz, hoch 0,33 *m*, breit 0,44 *m*. Ehemals Sammlung Dr. Vosen in Köln.

Lehner in Lützow's »Kunstchronik« XIII, Nr. 6. Sp. 84/85.

Trier. *Bei Frau Wittwe Eduard Puricelli.*

Flügelaltärchen. Im Mittelbilde: die Anbetung der hl. Dreikönige. Auf den Flügeln, innen: SS. Catharina in gelbem, blau gefüttertem Mantel und Helena in violettem Mantel. Aufsen auf rothem Grund: die Verkündigung. Goldgrund. Eichenholz, Mittelstück hoch 0,43 *m*, breit 0,26 *m*; Flügel breit 0,10 *m*. Der Art des Meister Hermann Wynrich in den erhaltenen Theilen nahestehend. In älterer und neuerer Zeit stark übermalt.

Unkel a. Rh. *Bei Freifrau von Huene.*

Flügelaltärchen mit reich geschnitztem gothischen Rahmen. Im Mittelbilde die Anbetung der hl. Dreikönige. Die Madonna, eine Krone auf dem Haupte, thront links und hält in ihren Armen das nackte, nur mit einem Tuch umhüllte Kind, welches eifrig nach dem Geschenk des greisen Kaspar greift. Dieser ist in's Knie gesunken im Begriff, die Hand des Christkindes zu küssen. Weiter zurück stehen die beiden andern Magier. Auf dem rechten Flügel ein greiser Bischof in blauem Ornat und eine Nonne (St. Walpurgis oder Gertrud); links zwei bärtige Heilige. Goldgrund. Leinwand auf Eichenholz, Mittelbild hoch 0,80 *m*, br. 0,48 *m*, Flügel breit 0,24 *m*. Nach Passavant (»Kunstreise« S. 409) und Schnaase (a. a. O. S. 400) stammt das Triptychon aus einem Nonnenkloster zu Andernach, nach Kugler (»Kleine Schriften« II, S. 291) aus einem Kloster zu Boppard. Hier fand es Jean Claude von Lassaulx im Beginn unseres Jahrhunderts bei einer Handwerkerfamilie und erwarb es um zwei Kronenthaler.

Die Gemälde sind durch die Innigkeit der Empfindung, die Anmuth und Holdseligkeit im rundlichen Antlitz der Madonna und des lockigen Christkindes besonders anziehend. Die Typen der Männer sind derber und ausgesprochener, doch edel und würdig; besonders hervorzuheben ist die ehrwürdige Gestalt des hl. Bischofs mit den milden Gesichtszügen. Das Kolorit ist warm und leuchtend; am wenigsten befriedigt die noch recht unsichere Durchbildung der Körper in gemessener statuarischer Haltung. Die Verhältnisse sind unorganisch, die Gliedmafsen, z. B. die Arme gründlich verzeichnet. Treffliches Werk eines rheinischen Meisters im Anschlufs an Hermann Wynrich, hat durch Abblättern gelitten. Vergl. unsere Lichtdrucktafel X (in diesem Hefte).

Utrecht. *Erzbischöfliches Museum.*

Die beiden Flügel eines Altarwerkes. Auf den Innenseiten 1. die Verkündigung in reich ausgestatteter Halle, in der Höhe Gottvater und Engel; 2. die Heimsuchung. In winzigem Maafsstabe im Leibe der hl. Elisabeth St. Johann Bapt., der den ungeborenen Erlöser anbetet, der hl. Geist, Engel mit Spruchbändern; 3. die Geburt Christi. Maria auf einem Ruhebett ausgestreckt, drückt das Kind liebevoll an die Lippen. St. Joseph bereitet das Mahl in einer Pfanne. In der Ferne die Verkündigung an die Hirten; 4. die Anbetung der hl. Dreikönige. Joseph lugt hinter einem Vorhang hervor. Der jüngste Magier ist bereits als Mohr dargestellt. — 5. Die Auferstehung; 6. die Himmelfahrt Christi; 7. die Herabkunft des hl. Geistes; 8. der Tod der hl. Jungfrau. Goldgrund. Auf den Aufsenseiten in geringerer Ausführung auf rothem Grund: 1. Christus im Garten Gethsemane; 2. Christus vor Pilatus; 3. die Geifselung Christi; 4. die Dornkrönung.

Leinwand auf Eichenholz, hoch 0,74 *m*, br. 0,58 *m*. Das vorzügliche Werk stammt aus einer Pfarrkirche bei Oberwesel und war ehemals im Besitz des Canonicus Seydel zu Köln. Die feine Zeichnung und das helle zartgetönte Kolorit der Gemälde auf den Innenseiten verleihen den Tafeln einen hervorragenden Werth und legen die Vermuthung nahe, dafs dieselben eine frühe Arbeit jenes niederrheinischen Meisters sind, von dem die Kreuzigung Nr. 40 im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln herrührt. Janitschek (a. a. O. S. 214) wagt keine Entscheidung, ob die Gemälde rheinischen oder westfälischen Ursprungs „da auch hierin Soester und Kölner Einflüsse sich die Waage halten".

Schnaase a. a. O. S. 401. Nordhoff »Bonner Jahrbücher« 68 (1880), S. 109 ff. W. Mengelberg St. Bernulphus Gilde, Utrecht 1888, S. 55, mit zwei Lichtdrucktafeln. Photographien von Nöhring.

Xanten. *St. Victorskirche.*

Holzkästchen. Auf dem Deckel die überschlanke Madonna mit dem nackten Christkind, von Priestern und Dominikanermönchen verehrt. Niederrheinisch um 1441, hoch 0,235 *m*. breit 0,20 *m*.

Holzkästchen. Auf dem Deckel St. Dominikus von Kanonikern und Dominikanern verehrt. Niederrheinisch, hoch 0,315 *m*, breit 0,275 *m*.

Clemen: »Kunstdenkmäler« I, S. 386. »Kunsthistor. Ausstellung in Köln« 1876, Nr. 8. Photographie von A. Schmitz.

Standort unbekannt.

Ehemals in der Sammlung Weyer in Köln 1862.

Nr. 97. Christus und der ungläubige Thomas. Holz, hoch 0,92 *m*, breit 0,42 *m*.

Schnaase a. a. O. S. 400.

Nr. 102. St. Elisabeth führt Blinde und Lahme. Goldgrund. Holz, hoch 0,64 *m*, breit 0,50 *m*. Vielleicht vom Meister des älteren Sippenaltars Nr. 30 im Wallraf-Richartz-Museum.

Photographie von A. Schmitz.

Nr. 103. Christus als Gärtner erscheint Maria Magdalena, zu den Seiten zweimal St. Barbara. Rother Grund. Holz, hoch 0,97 *m*, br. 1,12 *m*. Roh.

Photographie von A. Schmitz.

Nr. 104. Die Kreuzabnahme. Goldgrund. Holz, hoch 0,59 *m*, breit 0,28 *m*.

Photographie von A. Schmitz.

Nr. 105. Die Anbetung der hl. Dreikönige. Goldgrund. Holz, hoch 1 *m*, breit 1,53 *m*.

Photographie von A. Schmitz.

Nr. 117. Brustbild der Madonna mit dem Kinde. Holz, hoch 0,51 *m*, breit 0,29 *m*.

Photographie von A. Schmitz.

Nr. 122. St. Ursula und Aetherius. Leinwand, hoch 1,27 *m*, breit 1,05 *m*.

Photographie von A. Schmitz.

Ehemals Sammlung Ruhl in Köln 1876.

Nr. 38/39. Das Abendmahl, die Grablegung. Goldgrund. Holz, hoch 0,105 *m*, breit 0,115 *m* jedes Bildchen.

Photographie von A. Schmitz.

Nr. 40/41. Die Verkündigung und die Geburt Christi. Dunkler Grund. Leinwand, hoch 0,31 *m*, breit 0,165 *m*.

Schnaase a. a. O. S. 401 Anm.

Dazu gehörig Kreuzigung Christi und Kreuztragung (ehemals bei Merlo). Christus am Oelberg und Geifselung (ehemals bei Fromm).

Ehemals Sammlung Merlo 1891.

Die gekrönte Madonna, das Christkind auf dem Arme. Rother, goldgemusterter Grund. Holz, hoch 0,91 *m*, breit 0,42 *m*.

Lithographie von P. Deckers. Schnaase a. a. O. S. 404. Merlo »Kölnische Künstler« (Neuausgabe) Sp. 960.

Einzelfigur eines Heiligen. Beide Tafeln gehörten zu einem grofsen Altarwerk. Ehemals Sammlung Schmitz zu Köln.

Kugler »Kl. Schriften« II, S. 292.

Die Geburt Christi (Auktionskatalog 1891, Nr. 212).

Schnaase a. a. O. S. 404.

Ehemals Sammlung Clavé von Bouhaben 1894.

Nr. 79. Tafel mit zwölf kleinen Passionsszenen. Goldgrund. Holz, hoch 1,10 *m*, breit 0,82 *m*. Nach Scheibler von einem älteren Zeitgenossen „Meister Wilhelm's", zeigt „noch Anklänge an den rein gothischen Stil vor „Meister Wilhelm". Nordhoff (»Bonner Jahrb.« 68 (1880), S. 82) bemerkt in den Darstellungen „Anklänge an die Soester Schule, der sie auch der Tradition zufolge angehören".

Kugler »Kl. Schriften« II, S. 287. Photographie von A. Schmitz.

·Nr. 80. St. Veronika mit dem Vera Icon. Goldgrund. Holz, hoch 0,32 *m*, breit 0,28 *m*.

Kugler: »Kleine Schriften« II, S. 292.

Ehemals in der Sammlung Beresford Hope zu London.

„Flügelaltärchen. Altdeutsch um 1400.

In der Mitte unter gothischem Baldachin Christus und die hl. Jungfrau, darunter Christus von Engeln gestützt, doch lebend dargestellt. Zu den Seiten je vier Heilige. Auf den Flügeln in zwei Reihen oben zehn Heilige, unten die vier lateinischen Kirchenväter. Auf den Aufsenseiten oben die Anbetung der hl. Dreikönige unten zahlreiche Heilige. An dem Aufsatz innen zwei Heilige, aufsen die Verkündigung. Goldgrund. Das feinste und ausgezeichnetste Specimen einer Miniatur in Tempera auf Holz, welches ich bisher von altdeutscher Kunst dieser Periode gesehen habe. Die lebendigen und individuellen Köpfe drücken zartes Gefühl aus. Die Ausführung ist überaus weich, die bräunlichen Töne im Weifs deuten auf den Gebrauch von Ambrafirnis."

Waagen: »Treasures IV. Galleries and Cabinets of Art in Great-Britain.« London 1857, pg. 190.

Bonn. Eduard Firmenich-Richartz.

Die St. Luciuskirche zu Chur.

Mit 2 Abbildungen.

I.



eim Anblick der Stadt Chur, sagt Mayer in der Vorrede zu seiner verdienstvollen, die Geschichte der Kirche, des Klosters und des Seminars St. Lucius bei Chur behandelnden Schrift, „fällt ein Gebäude besonders in's Auge, das nur wenige Schritte ob der Kathedrale, am Fufse des Mittenberges gelegen, die ganze Stadt beherrscht. Es ist dies das ehemalige Kloster und jetzige Priesterseminar St. Luzi, einer der historisch merkwürdigsten Punkte des Bisthums Chur. Einst die Grabstätte des Landesapostels, die älteste Kirche und ursprüngliche Kathedrale von Chur, hat der Ort im Laufe der Zeit die verschiedensten Schicksale erlebt und fast alle umgestaltenden Epochen der Kirchengeschichte haben auch in St. Luzi eine gänzliche Veränderung hervorgerufen."[1]) Aber trotz dieser Umgestaltungen ist in dem Bestande der Luciuskirche ein Bautheil erhalten geblieben, der mit weitgehender Sicherheit noch dem VI. Jahrh. zugewiesen werden darf und damit die so überaus spärliche Zahl der Erstlingswerke kirchlicher Baukunst diesseits der Alpen um ein höchst bedeutsames Beispiel vermehrt. Bei der Wichtigkeit, die unter diesen Umständen die überkommenen Nachrichten für die Datirung besitzen, halte ich es für richtig, in knappen Umrifslinien die Geschichte des Gotteshauses vorauszuschicken.

Die Bischofsstadt Chur, die Hauptstadt des schweizerischen Kantons Graubünden, zählt zu den ältesten Sitzen christlicher Kultur diesseits der Alpen. Nach alter Tradition[2]) verehrt die Kirche von Chur ihren Apostel in dem hl. Lucius. Eine wichtige Stütze findet diese Ueberlieferung in einer »vita s. Lucii confessoris«, die schon in einem dem IX. Jahrh. angehörigen Bücherverzeichnifs von St. Gallen angeführt ist[3]) und noch jetzt in der dortigen Stiftsbibliothek aufbewahrt wird.[4]) Der Werth dieser Handschrift steht um so höher, so bemerkt Lütolf, als sie mit Rücksicht auf die Festfeier des hl. Lucius in Chur abgefafst ist.[5]) Als der Apostel Paulus, so lautet in ihren Hauptzügen die Legende, zwei Jahre in Rom gewesen war, ohne dort wegen der Verblendung der Juden und Griechen viel ausrichten zu können, wandte er sich von diesen weg zu den Heiden und sandte auch seinen Schüler Timotheus nach Gallien. Nachdem derselbe dort in der Hafenstadt Bordoel viele bekehrt hatte, wurde ihm auf seine Erkundigung nach einem ferneren Felde der Wirksamkeit Britannien genannt, wo der König Lucius herrsche. Der Apostelschüler begab sich dorthin und predigte in diesem Lande. Zu König Lucius berufen, legte er diesem den Zweck seiner Reise dar und es gelang ihm, den König zum Christenthum zu bekehren. Mit dem König bekehrt sich auch sein Volk. Lucius entschliefst sich, den Wanderstab zu ergreifen, um auch andere Völker für Christus zu gewinnen. Durch Gallien reist er nach Augsburg, welches damals noch heidnisch war. Nachdem er dort viele bekehrt, wandte er sich auf die Kunde, dafs Rhätien noch sehr dem Heidenthume ergeben sei, dann nach Chur. Seine Predigt hatte dort aber zuerst keinen Erfolg, er bekräftigte sie aber durch Wunder, und so gelingt ihm die Bekehrung der Stadt. Darauf geht er auf das Land, wo er mannigfache Verfolgungen auszuhalten hat, sogar gesteinigt und in eine Grube geworfen wird. In dieser finden ihn die Christen und ziehen ihn halbtodt heraus. Durch sein Gebet für die Verfolger gewinnt er alle und wird im Triumphe in die Stadt geleitet.[6])

Hier bricht die Legende ab, ohne über das Lebensende des Heiligen etwas zu berichten. Dafs er aber nicht als Martyrer gestorben ist, geht daraus hervor, dafs er, wie in seiner vita, so auch in den anderen Berichten nur als confessor erscheint.[7])

[1]) Joh. Georg Mayer, »St. Luzi bei Chur vom II. Jahrh. bis zur Gegenwart«. Lindau 1876.

[2]) Ihre verschiedenen Versionen bei Lütolf, »Die Glaubensboten der Schweiz vor St. Gallus«. Luzern 1871, S. 98.

[3]) Weidmann, »Geschichte der Stiftsbibliothek St. Gallen«, S. 385.

[4]) Coll. Nr. 567.

[5]) Abdruck derselben bei Lütolf a. a. O. S. 115.

[6]) Zur Kritik dieser Legende und der Identität des britischen und räthischen Lucius sei verwiesen auf Lütolf a. a. O. S. 98 ff.

[7]) Belegstellen bei Lütolf a. a. O. S. 103.

Die Ueberlieferung läſst nun den hl. Lucius an der Stelle, die zu Chur von der jetzt bestehenden und ihm geweihten Kirche eingenommen wird, schon eine Zelle und ein Kirchlein errichten, und auſserdem erzählt sie, daſs der Heilige ebendort auch seine Ruhestätte gefunden habe.[8])

Wohl nicht mit Unrecht, sagt Mayer, wird der hl. Lucius als der erste Bischof der Diözese Chur angesehen. Der erste Bischof aber, von dem sich eine historische Nachricht erhalten hat, ist der hl. Asimo, der sich durch den Bischof Abundantius von Como auf dem im Jahre 452 durch Eusebius in Mailand abgehaltenen Concil vertreten lieſs.[9]) Ein Jahrhundert später begegnet dann eine weitere Nachricht, die zugleich auch eine baugeschichtliche Bedeutung besitzt. Sie knüpft an den hl. Valentinian an, welcher der Diözese vorstand, als in Rhätien mit dem Jahre 536 die Herrschaft von den Ostgothen an die Franken überging und damit für das Land eine Periode religiösen und politischen Aufschwungs begann. Aus den preisenden Lobsprüchen, die diesem Bischofe auf seinem Grabsteine gespendet wurden, geht hervor, daſs Valentinian in jenen stürmischen und verworrenen Zeiten die Pflichten seines hohen Amtes mit Auszeichnung erfüllt hat.[10]) Baulich aber ist von gröſserer Wichtigkeit eine Mittheilung, die Valentinian in die engste Beziehung zu einem umfassenden, auf der Stelle der Luciuskirche errichteten Neubau setzt.

Nach der alten Tradition berichtet nämlich das »Proprium Curiense von 1646«: *Ex cellula et oratorio, quae erant ad aulam episcopalem in honorem S. Lucii exstructa circa annum domini quingentesimum et quadragesimum (Valentinianus) amplum eduxit templum.*[11])

Die Zelle des hl. Lucius, das zu seiner Ehre errichtete Oratorium und die bischöfliche Curie lagen also zusammen; Valentinian ging daran, bei dem Grabe des Landesapostels eine kirchliche Stiftung gröſseren Umfanges zu errichten, die man sich als eine mit der bischöflichen Kirche verbundene Anstalt zu denken haben wird, in der die Kleriker zu einem gemeinsamen Leben vereinigt waren.



Dom. Luciuskirche und Priesterseminar.

Fig. 1. Theilansicht von Chur.

Diese Einrichtung scheint bestanden zu haben, bis Bischof Tello († 773), der als letzter des seit dem VI. Jahrh. in Rhätien herrschenden Geschlechtes der Viktoriden die geistliche und weltliche Gewalt in seiner Hand vereinigte. Der Umstand, daſs ihm die Erbauung der auf dem Kastell belegenen, der Mutter

[8]) Mayer führt a. a. O. S. 5 den Nachweis für die historische Berechtigung dieser Ueberlieferung.

[9]) Mayer a. a. O. S. 7.

[10]) Natsch, „Der Grabstein des Bischofs Valentinian von Chur, † 548, Jan. 8« in dem »Anzeiger für schweizerische Geschichte und Alterthumskunde". 12. Jahrgang, Zürich 1866, S. 4.

[11]) Mayer a. a. O. S. 9.

Gottes geweihten Kathedralkirche zugeschrieben wird, weist darauf hin, dafs er seine Residenz nach dem Kastell verlegte, welches dann auch für die Folgezeit, als die beiden Gewalten wieder getrennt waren, den Bischöfen dauernd verblieben ist. St. Lucius war damit zu einer Nebenkirche geworden. Die Priestergenossenschaft dortselbst wird sich dann allmählich aufgelöst haben, wenigstens erscheint in einer, allerdings nicht ganz sicheren, Urkunde von 998[12]) das monasterium b. Valentiniani prope castra Martiola im Besitze der Benediktinerabtei Pfäffers. In der ersten Hälfte des XII. Jahrh., um 1140, wurde das Kloster von Bischof Konrad den Prämonstratensern übergeben. Aus dem Ende des XIII. Jahrh. wird von einer Kirchenweihe in Ausdrücken berichtet, die auf einen bedeutenden Neubau schliefsen lassen. *Nos Emanuel . . . episcopus Cremonensis . . . consecravimus ecclesiam Religiosorum virorum Praepositi et capituli s. Lucii extra muros Curienses ordinis Praemonstratensis in honorem et memoriam ss. Andreae apostoli, Lucii regis et confessoris et Emerithae sororis ejusdem, virginis et martyris ac omnium Sanctorum, nec non altare infra ecclesiam ipsam sitam in honorem et memoriam gloriosissimae virginis Mariae et . . .* so heifst es in der Einweihungsurkunde vom 15. Oktober 1295.[13]) Restaurationen erfuhr die Kirche 1639 bis 1661 und 1717 bis 1725;[14]) am tiefgreifendsten aber waren die baulichen Eingriffe, die zu Anfang des gegenwärtigen Jahrhunderts stattfanden. Die politischen Ereignisse jener Zeit hatten dem Kloster ein Ende gemacht. Durch den Frieden von Luneville (1801) seines in Deutschland belegenen Besitzes ohne Entschädigung beraubt und dadurch im Weiterbestand behindert, wurden Kirche und Kloster dem in Meran befindlichen Priesterseminar des Bischofs von Chur und von diesem noch in dem gleichen Jahre dem Redemptoristenorden übertragen. Aber schon im Jahre darauf wurden die Redemptoristen durch die Regierung von Graubünden ausgewiesen. Diese Ausweisung traf zusammen mit der von der bayerischen Regierung, der im Jahre 1805 Tyrol zugefallen war, verfügten Aufhebung des Priesterseminars in Meran, das nun sofort in die frei gewordenen Räume des Luciusklosters verlegt wurde und dieselben seitdem nicht wieder verlassen hat.



Fig. 2. Innere Ansicht der St. Luciuskirche.

Dies in kurz gedrängten Zügen die Geschichte von St. Lucius, soweit sie für den vorliegenden Zweck in Betracht kommt.

Durch nichts verräth das Aeufsere der St. Luciuskirche, wie sie hier unter Fig. 1 in einer von Südost genommenen Ansicht sich darstellt, eine Geschichte von so viel Jahrhunderten; kaum dafs das Glockenthürmchen auf dem Westgiebel des Gebäudes und der Wechsel in der Fensterordnung es vermuthen lafsen, dafs in den unteren Parthieen sich ein kirchlicher Raum versteckt. Aber auch das Innere, wie es in Fig. 2 zur Anschauung gebracht ist, zeigt keine Merkmale mehr eines hohen Alters. (Schlufs folgt.)

Freiburg, Schw. W. Effmann.

[12]) Abgedruckt bei v. Mohr, »Codex diplomaticus ad historiam Raeticam, Cur., 1848—1861«, I, Nr. 73.

[13]) Einweihungsurkunde vollständig bei Mayer a. a. O. Vgl. Beilage Nr. IV, S. 172.

[14]) Vgl. Rahn im »Anzeiger für Schweizerische Alterthumskunde, 15. Jahrgang. Zürich 1882, S. 281.

Bücherschau.

Strafsburg und seine Bauten. Herausgegeben vom Architekten- und Ingenieurverein für Elsafs-Lothringen. Mit 655 Abbildungen im Text, 11 Tafeln und einem Plan der Stadt Strafsburg. Strafsburg 1894, Verlag von Karl J. Trübner.

Die gelegentlich der Wanderversammlung deutscher Architekten in Strafsburg veröffentlichte Festschrift zeichnet sich vor den vielen bei ähnlichen Veranlassungen erschienenen Städtebeschreibungen insofern besonders aus, als deren Verfasser es sich angelegen sein liefsen, die gestellte Aufgabe mit aller Gründlichkeit, unter Benutzung der vielfach ihnen zu Gebote stehenden Hülfsmittel zu behandeln, und das Verdienst können sie für sich in Anspruch nehmen, thatsächlich ein in jeder Beziehung lehrreiches Werk geschaffen zu haben, welches dem Leser ein vollständiges Bild der wechselvollen Geschichte sowie der künstlerischen Entwicklung der alten Argentina zu bieten im Stande ist.

Die Abhandlungen über die natürliche Entwickelung des Landes, im Anschlufs an diejenige des Rheinstromgebietes, die Boden-, Grundwasser- und Klimaverhältnisse der Stadt, bilden den ersten Theil des Buches; der zweite ist dem „alten Strafsburg" gewidmet. Aus der Zeit der Gründung durch die Kelten und Mediomatiker, aus der Periode römischer und fränkischer Herrschaft hat sich nur weniges für die Kunstgeschichte Werthvolles hinübergerettet. In das Gebiet der letzteren tritt die Stadt erst mit dem Beginn des XI. Jahrh., dem Zeitpunkte, wo Strafsburg zum Bischofssitze erhoben wurde. Die Blüthezeit des romanischen Stiles schuf auch hier namhafte Werke, so in der Stiftskirche zu St. Stephan und den östlichen, bezüglich der Weiträumigkeit nur durch die mittelrheinischen Domkirchen zu Mainz und Speyer übertroffenen Theilen des Münsters; indessen müssen alle diese Bauten zurückstehen gegenüber denjenigen, die das XIII und XIV. Jahrh. dem alten Bestande der Münsterkirche zufügte, und als glanzvollste Schöpfungen der gothischen Baukunst auf deutschem Boden mit Recht des höchsten Ruhmes geniefsen: dem Langschiffe, welches den Verhältnissen des romanischen Baues im Grundrifs und Querschnitt Rechnung tragend durchweg so harmonisch nach der neuen Bauweise in Anlehnung an die Architektur der Abteikirche zu St. Denis ausgestattet ist, dafs das Innere bezüglich der räumlichen Wirkung seines Gleichen sucht, und der Hauptfront, jenem stets bewunderten unübertroffenen Meisterwerke, mit welchem die Namen eines Erwin und Johannes Hueltz verknüpft sind.

Herr Professor Dr. G. Dehio hat die wechselvolle Geschichte des Gotteshauses, seine Architektur, Ausstattung mit Bildwerken und Glasfenstern in knapper, jedoch völlig erschöpfender Form behandelt, im Gegensatz zu früheren Forschungen der Kunstgelehrten stellenweise zu ganz neuen Ergebnissen gelangend, namentlich was das Langschiff anbetrifft, wobei er auf das hier obwaltende geometrische Prinzip hinweist und dasselbe in Vergleich zu dem bei den Kathedralen von Amiens, Rheims und Köln in Anwendung gebrachten stellt. Ganz besondere Beachtung wird der Geschichte und Struktur der Westfront wie auch dem bildnerischen Schmuck der Portale gewidmet, zu deren Erläuterung mehrere Abbildungen alter Entwürfe und Aufnahmen beigefügt sind, an der Hand deren die interessante allmähliche Entstehung und Vervollkommnung des Planes erläutert, das wirklich Ausgeführte in Ansehung der Fülle seiner Schönheiten, aber auch vieler Verunstaltungen und des Umfanges der geplanten Wiederherstellungsarbeiten einer durchaus sachlichen Kritik unterworfen wird. Dehio's Abhandlung erweist sich sonach als ein ungemein schätzbarer Beitrag zur Litteratur des Münsters.

Mit dem Beginn des XVI. Jahrh. tritt die Kunst der Renaissance unter Männern wie Specklin und Schoch in den Vordergrund, sowohl in der charakteristischen Holzarchitektur der bürgerlichen Wohnhäuser als auch in der Anlage palastartiger Gebäude, dem neuen Bau, der Metzig, dem Spital und Frauenhaus. Auch nach der Einnahme Strafsburgs durch die Franzosen (1671) entfaltet sich eine rege Bauthätigkeit, vor allem in der Errichtung des Schlosses, einer weitläufigen wohldurchdachten Anlage nach Plänen von Robert de Cotte, der Präfektur, des Rathhauses und einer Anzahl kleinerer immerhin beachtenswerther, der Stadt zur Zierde gereichender Gebäude. Dieselbe verlor im XVIII. Jahrh. an Bedeutung, und erst nach ihrer durch schwere Belagerung erstrittenen Einverleibung in das deutsche Reich (1870) erhob sie sich zu neuem Glanze, wozu Stadterweiterung und eine ausgedehnte Bauthätigkeit wesentlich beitrugen. Der Kaiserpalast, die Kirchenbauten, die Gebäude für Zwecke der Universität, Landesverwaltung, Bibliothek und der Militärbehörden, die Verkehrsanstalten, industrielle Anlagen und Privatbauten sind im dritten Theil des Buches eingehend behandelt, dessen Lektüre als eine besonders anregende, technisch belehrende, kunstgeschichtlich interessante sich erweist, und somit allen Verehrern der „wunderschönen Stadt" hiermit angelegentlichst empfohlen sei. F. C. Heimann.

Der Uebergangsstil im Elsafs. Ein Beitrag zur Baugeschichte des Mittelalters von Ernst Polaczek. Mit 6 Lichtdrucktafeln. Strafsburg 1894, Verlag von J. H. Ed. Heitz. (Preis 3 Mk.)

Dieses IV. Heft der »Studien zur deutschen Kunstgeschichte«, die durch junge Strafsburger Gelehrte gut besorgt werden, liefert in seinem I. Theil eine klare Beschreibung der hier als charakteristisch in Frage kommenden Baudenkmäler im Ober- und Unter-Elsafs, um im II. Theil auf dieser Grundlage die zusammenfassenden Untersuchungen anzustellen in Bezug auf Gesammtanlage und Planbildung, inneren Aufbau und Gewölbebildung, Wandgliederung und Dekoration des Aufsenbaues, Einzelheiten. Als das Ergebnifs dieser verständig und gründlich geführten Untersuchungen ergibt sich namentlich die Thatsache, dafs auch im Elsafs der Uebergangsstil echt deutsch und echt romanisch, dafs also auch selbst hier im Grenzbezirk aus dem benachbarten Frankreich der gothische Stil nicht an die vorhandenen Formen im Sinne der Weiterentwickelung angeknüpft, sondern als fertige Kunstgattung eingeführt ist. G.

Meisterwerke der dekorativen Skulptur aus dem XI. bis XVI. Jahrhundert, aufgenommen nach den Abgüssen des Museums für vergleichende Skulptur im Trokadero zu Paris. 75 Lichtdrucktafeln in Folio. Mit Vorwort von Prof. Dr. Max Schmid. Stuttgart, Verlag von Julius Hoffmann. (Preis 45 Mk.)

Die gewaltige Fülle von plastischen Arbeiten aus allen Epochen des Mittelalters und der Renaissance, deren Gipsabgüsse im Trokadero zu Paris vereinigt sind und ihn nicht nur zu einem monumentalen Inventar, sondern auch zu einer Studienhalle ohne Gleichen machen, hatte bislang in Deutschland nicht die verdiente Beachtung gefunden. Das vorliegende Werk macht diesen Fehler wieder gut, indem es die zahlreich dort gewonnenen, durchweg scharfen und klaren photographischen Aufnahmen in guten Lichtdrucken vorlegt, kleine und grofse, ja riesenhafte Skulpturwerke in der gröfsten Mannigfaltigkeit, denn neben Basen, Kapitellen, Fialen, Kreuzblumen, Friesen, Füllungen erscheinen Epitaphien, Chorstühle, Taufbrunnen, Kanzeln, Thüren, Portale, ganze Fassaden, vielfach in der zufälligen Gruppirung, die sie im Trokadero gefunden haben. Am meisten ist der Uebergangsstil, der hier auch noch romanisch genannt wird, die Frühgothik und die Frührenaissance vertreten, die auch nur unter den allgemeinen Bezeichnungen „gothisch" und „Renaissance" figuriren und wenn manche besonders hervorragende Werke nicht blos in Gesammtaufnahmen, sondern auch in ihren für den praktischen Gebrauch so wichtigen Details erscheinen, so handelt es sich in der Regel um die reizvollen Gestaltungen der frühesten Renaissance. Ueberaus belehrend ist der Rundgang durch das plastische Museum, als welches diese 75 Tafeln sich darstellen, geeignet, über die Entwickelung des Stiles, des ornamentalen wie des figuralen, auf die zuverlässigste und leichteste Art zu informiren. Freilich handelt es sich vorwiegend um französische Werke, denn nur vereinzelt begegnen deutsche, flämische, italienische, spanische, portugiesische Skulpturen, so dafs systematische Rücksichten vielleicht empfohlen hätten, sie ganz wegzulassen. Auch bei der Zusammenstellung wäre wohl noch gröfsere Berücksichtigung der Chronologie am Platze gewesen, welche z. B. die öfters begegnende Nebeneinanderordnung von Erzeugnissen des XIII. und XVI. Jahrh. vermieden haben würde. Leichtigkeit der Orientirung ist zumal bei so blätterreichen Werken ein grofser Vorzug und ihr würde wohl auch die fortlaufende Numerirung der einzelnen Stücke zu gute gekommen sein, von denen manche nur die Museumsnummer tragen. Um so leichter hätte sich dann ein Register ergeben. Allerdings fällt für den praktischen Künstler und Kunsthandwerker, die hier ihre Vorbilder suchen, diese mehr systematische Behandlung weniger in die Wagschaale, und auf diese praktische Bedeutung soll hier namentlich hingewiesen werden, wie sie auch von dem Herausgeber in seinem kurzen, aber die Gesichtspunkte klar hervorhebenden, recht instruktiven Vorwort mit Recht betont wird. Auch für den deutschen Bildhauer sind die phantasie- und anmuthsvollen Gebilde Frankreichs, zumal aus dem XIII. Jahrh., ein unentbehrliches Bildungsmittel, nicht im Sinne des unmittelbaren Nachbildens, welches den eigenartigen heimischen Schatz leicht durch allerlei verweichlichende und abschwächende Motive beeinträchtigen könnte, sondern im Sinne selbstständiger Verarbeitung, welche den besten deutschen Leistungen um so mehr Geltung verschaffen würde. Aber wie weit steht immer noch deren Veröffentlichung hinter jener der Franzosen zurück!

R.

Hans Brüggemann und seine Werke. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Schleswig-Holsteins. Von August Sach. Zweite völlig umgearbeitete Auflage. Schleswig 1895, Verlag von Jul. Bergas.

Seit dem Jahre 1865, in welchem diese Studie zuerst erschien, hat die Forschung über den Lebenslauf des berühmten Meisters nichts Neues von Bedeutung geliefert, wohl aber über seine Stellung in der Kunstgeschichte, und in dieser Hinsicht verdient die neue Auflage die Bezeichnung einer neuen Arbeit. In Hussum, vielleicht um 1470 geboren, in Lübeck als „Snitker" ausgebildet, 1528 gestorben, soll Brüggemann vornehmlich für die beiden Chorherrenstifte in Sagaberg und Bordesholm die beiden grossen Passionsaltäre geschnitzt haben, mehrfach den durch Dürer'sche Holzschnitte gewonnenen Anregungen folgend. Der Sagaberger Altar ist bemalt, der Bordesholmer (von 1514 bis 1521 entstanden) unpolychromirt geblieben und 1666 in den Dom von Schleswig übertragen worden. Neben manchen zutreffenden Bemerkungen über die Thätigkeit der spätgothischen „Kistenmaker" und „Snitker", besonders im Norden enthält das auf fleifsigen Studien beruhende Büchlein sehr eingehende Beschreibungen dieser beiden, auch durch ihren ikonographischen Reichthum bemerkenswerthen Altaraufsätze, deren Abbildungen erwünscht wäre, obwohl den Schleswiger durch solche schon längst in den weitesten Kreisen bekannt ist.

B.

Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen von Dr. Joseph Neuwirth, Professor der Kunstgeschichte an der deutschen Universität Prag. Mit 50 Lichtdrucktafeln und 16 Abbildungen im Texte. Prag 1896, Calve'sche Buchhandlung. (Preis 60 Mk.)

Die Kunstgeschichte Böhmens hat gegenwärtig keinen emsigeren Forscher als den Professor Neuwirth; die Bibliotheken und Archive sind ihm gerade so bekannt, wie die Denkmäler, und was er in rastlosem, hingebungsvollem Studium aus jenen heraussucht und an diesen beobachtet, findet in überaus fruchtbarer litterarischer, wie in höchst anregender akademischer Thätigkeit sogleich dankbare Verwerthung. — Schon wieder erscheint er mit einem reich und glänzend ausgestatteten Werke, mit welchem die „Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Litteratur in Böhmen", die schon manche Veröffentlichung patronisirt hat, ihre neuesten „Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmens" eröffnet. Es handelt sich um die mittelalterlichen Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein, um einen wegen seines Umfanges, seiner Ursprünglichkeit, Einheitlichkeit, archäologischen Eigenart bedeutungsvollen Schatz,

der bisher nur wenig Beachtung gefunden hat, am wenigsten in seiner kunstgeschichtlichen Bedeutung. Auf diese Würdigung kommt es dem Verfasser vor allem an, dessen Forschungen zugleich den Vorzug der gröfsten Objektivität haben.

Mit dem von Karl IV. 1348 begonnenen Burgbau beschäftigt sich der Verfasser nur nebensächlich, legt aber Werth darauf, die Vermuthung zu begründen, dafs zur Königsburg die Papstburg von Avignon das Vorbild geboten habe, an der Mathias von Arras als Baumeister thätig war, um 1344 den Bau des Prager Domes und kurz darauf den der böhmischen Burg zu übernehmen, die wie das Papstschlofs, Festung und Kultusgebäude zugleich werden sollte, bestimmt, die deutschen Reichskleinodien und viele hervorragende Reliquien zu bewahren, deren Schutz und Pflege der Stifter Stiftsherren übergab. So schnell wurde der Bau gefördert, dafs ein Jahrzehnt ausreichte, um das vielgestaltige Gebäude zu vollenden, ein weiteres, um seine ungemein reiche Ausstattung abzuschliefsen, die vornehmlich in einem ungewöhnlich grofsen Bilderschatze besteht, mit dessen Schicksal, insoweit es sich um Entführungen, Beschädigungen, Herstellungen handelt, der I. Abschnitt genau bekannt macht. — Die im II. Abschnitt behandelten „Wandgemälde der Karlsteiner Marienkirche“, d. h. der für den Kapitelsgottesdienst vornehmlich bestimmten Kapelle, werden von zwei grofsen, auf der eigensten Initiative des Stifters beruhenden, daher auch durch zahlreiche seine Persönlichkeit betonende Porträtdarstellungen ausgezeichneten Bilderkreisen beherrscht, dem der Apokalypse und der Bezugnahme auf die vorhandenen Reliquien, eigenartige Zusammenstellungen, denen der Verfasser eine durch die Hineinziehung analoger Darstellungen um so interessantere, sehr eingehende Beschreibung widmet. — Der III. Abschnitt beschäftigt sich mit den „Gemälden der Karlsteiner Katharinenkapelle“, der eigentlichen Privatkapelle des Königs, die auf das glanzvollste auch mit edlem Gestein und Metallappliquen in eigenartiger Anwendung ausgestattet, in ihren religiösen Darstellungen, wie in ihren Verherrlichungen des Stifters den Höhepunkt künstlerischen Könnens bezeichnet. — An sie schliefsen sich die im IV. Abschnitte nach allen Richtungen untersuchten und erläuterten „Wandgemälde der Wenzels- und Ludmilalegende im Treppenhause des Karlsteiner Hauptthurmes“, die in nationaler, archäologischer, namentlich ikonographischer Beziehung von grofser Wichtigkeit sind. — Nicht lückenlos sind „die Tafelbilder der Karlsteiner Kreuzkapelle“, bei denen Grund und Kleidung mit vergoldeten Stuckornamenten belegt sind und die mit Reliquienkästen abwechselnd den Glanz der musivisch behandelten Wände noch steigern. — Den „Tafelbildern des Thomas von Modena“, die durch Künstlerinschriften ausgezeichnet sind, ist der VI. Abschnitt gewidmet, welcher auch die nach Wien entführten Theile und zwei verlorene Cyklen Karlsteiner Wandgemälde prüft. — Der letzte Abschnitt sucht „die Maler der Karlsteiner Bilder und ihre Art“ festzustellen und aufser Thomas von Modena kommen namentlich der Hofmaler Theodorich wie Nikolaus Wurmser aus Strafsburg in Frage, und der Umstand, dafs Karl IV., dessen frommer, kunstfreundlicher Sinn dieses eigenartige Ehrendenkmal schuf, nicht nur die damals viel höher geschätzten italienischen Künstler berief, sondern mit besonderer Vorliebe deutsche Meister beschäftigte, ist neben vielen anderen hier getroffenen Anordnungen ein Beweis seiner deutschen Gesinnung, ein Gesichtspunkt, den der Verfasser wiederholt betont. — Diesem sind nicht blos seine Landsleute zum gröfsten Danke verpflichtet für sein ebenso gründliches, als prächtig ausgestattetes Buch, unter dessen Illustrationen ein Grundrifs der Burg die Orientirung immerhin erleichtern würde. Möge die längst begonnene Restauration derselben, im Inneren wie im Aeufseren, durchaus würdig sich gestalten des alten Werkes und seines neuesten Verherrlichers! Schnütgen

---

Fractio panis. Die älteste Darstellung des eucharistischen Opfers in der „Capella Greca“. Entdeckt und erläutert von Joseph Wilpert. Mit 17 Tafeln und 20 Abbildungen im Text. Freiburg 1895, Herder'sche Verlagshandlung. (Preis 18 Mk.)

In der Priszillakatakombe zu Rom hatten die bis in den Anfang des II. Jahrh. zurückreichenden Stuckreliefs und Gemälde, welche an den Wänden der sogenannten Capella Greca kenntlich waren, längst die Aufmerksamkeit der Archäologen erregt und auch (bis auf die Darstellung von Noe in der Arche) abbildliche Veröffentlichung erfahren. Aber in ihr schlummerten ungeahnt unter harter Kruste noch die wichtigsten Malereien, bis es Wilpert gelang, auf mühsamem Wege sie blofszulegen und zu entziffern. Ihres Alters, ihrer Ausführung und besonders ihrer Darstellungen wegen sind sie von so hervorragender Bedeutung, dafs Rossi, dessen letzter Katakombenbesuch ihnen galt, sie als die Krone der Ausgrabungen bezeichnete. Sie stellen dar: Daniel zwischen zwei Löwen, das Opfer Abrahams, Lazarus im Grabe und als Auferstandenen, endlich und namentlich die Szene des Brodbrechens, welche durch sechs auf einem Divan um einen Tisch gelagerte Personen versinnbildet ist, an dessen Ende ein bärtiger Mann sitzt, offenbar der Bischof, der das Brod bricht und vor sich einen Kelch hat, zwei Teller mit zwei Fischen und fünf Broden, sieben mit Broden gefüllte Körbe. Der Hinweis auf das Wunder der Brodvermehrung ist unverkennbar, wird aber vom Verfasser auch aus altchristlichen Denkmälern und Schriften auf's Gründlichste nachgewiesen, so dafs hier die älteste Darstellung der eucharistischen Feier mit jeden Zweifel ausschliefsender Sicherheit in die Erscheinung tritt, eine unschätzbare Errungenschaft in dogmatischer, archäologischer und künstlerischer Hinsicht. Grofse photographische Aufnahmen führen diesen ganzen neuentdeckten Bilderkreis vor, den der Verfasser in seiner chronologischen Einheitlichkeit nachweist, aber auch in seiner inhaltlichen Zusammengehörigkeit, insoweit um die Taufe und Eucharistie als die Hauptmittel des Heils die anderen Glaubensgeheimnisse sich gruppiren. Aus einer wahren Fülle von Einzelheiten setzen sich die Beweismomente zusammen, in denen kein Glied fehlt und bei deren Abwickelung man dem Verfasser an der Hand zahlreicher Abbildungen mit vollkommener Befriedigung, rückhaltloser Ueberzeugung und grofser Dankbarkeit folgt für ein solches Aufgebot von Scharfsinn und Arbeit, für eine so köstliche Belehrung. — Von den drei Anhängen, die manchen weiteren

Beitrag zu den vorher erörterten Fragen bieten, ist der letzte und umfänglichste über die berühmte Abercius-Inschrift um so bedeutungsvoller, als er deren christlichen Charakter gegen die Angreifer mit vollendetem Erfolg in Schutz nimmt. Schnütgen.

Fra Giovanni Angelico da Fiesole. Sein Leben und seine Werke. Von Stephan Beissel, S. J. Mit 4 Tafeln und 40 Abbildungen im Text. Freiburg 1895, Herder'sche Verlagshandl. (Preis 6 Mk.)

Die beiden schönen Artikel in Bd. 44 der »Stimmen aus Maria-Laach« über „Die Bilder des Fra Angelico im Kloster des hl. Markus zu Florenz" hat der unermüdliche Verfasser zu einem vollständigen Lebensbilde des Meisters erweitert, welches durch zahlreiche, eigens für diesen Zweck hergestellte gute Abbildungen geschmückt ein stattliches Bändchen darstellt, nach Form und Inhalt durchaus würdig des unvergleichlichen Malers, dem an allgemeiner Verehrung wohl kein anderer Künstler gleichkommt. In der Nähe von Giotto's Geburtsort 1387 geboren, trat er, 18 Jahre alt, zu Fiesole in den Dominikanerorden. In der Abgeschiedenheit zu Cortona, nicht weit von Siena, Perugia, Assisi, bereitete er sich auf sein Ordensleben, zugleich unter dem Eindrucke der alten frommen Richtung auf seinen Künstlerberuf vor, für den dieser beschauliche Zug bestimmend geblieben ist bis zum Ende, ohne jede Abweichung trotz des gewaltigen Umschwungs, der gerade in Mittelitalien auf allen Gebieten des Wissens und der Kunst sich geltend machte. Hier entstanden seine ersten Werke für Cortona und Perugia, bis er 1418 nach Fiesole zurückberufen wurde, um 1436 nach Florenz, 1445 nach Rom überzusiedeln, wo er 10 Jahre später starb. An der Hand seiner durch die ganze Welt zerstreuten, aber doch zumeist in seinem Heimathlande verbliebenen Bilder, der überaus zahlreichen Tafel-, aber auch der für seine Beurtheilung fast noch wichtigeren Wandgemälde erscheint hier der Künstler in seinen drei verschiedenen Lebensstadien, in denen er nicht unberührt geblieben ist von äufseren Einflüssen, aber an Glaubensinnigkeit und Frommsinnigkeit nicht die geringste Einbufse erlitten hat. Dante's Dichtungen befruchteten auch seine Phantasie, aber ohne irgendwie die Holdseligkeit der Darstellung zu beeinträchtigen, deren bevorzugter Gegenstand die Gottesmutter war und blieb bis zu seinem Tode, in dem ihm sein grofser Zeitgenosse Stephan Lochner in Köln, mit dem er öfters verglichen worden ist, um vier Jahre voranging. Beide zeichnet mehr als alle anderen Maler ungemein erhabene, wahrhaft ideale Auffassung, wunderbare Anmuth und Gottinnigkeit ihrer Gestalten aus, eine Art von Widerschein aus dem Jenseits, wie er allein der Heiligen würdig ist. An künstlerischer Bedeutung mag der italienische Meister, dem viel gröfsere Kunststerne voranleuchteten, seinen deutschen Zeitgenossen einigermafsen übertreffen, an Eigenart und Selbstständigkeit, wohl auch an Gemüthstiefe ist dieser jenem überlegen, aus deutscher Empfindung herausgewachsen ohne irgend welchen Zusammenhang mit dem Alterthum, aber ganz im Einklang mit den überlegenen baulichen Schöpfungen seiner Zeit und Umgebung. H.

Ein orientalischer Teppich vom Jahre 1202 n. Chr. und die ältesten orientalischen Teppiche von Alois Riegl. Mit 2 Farbentafeln und 16 Textillustrationen. Berlin 1895, Verlag von Georg Siemens. (Preis 8 Mk.)

Die Entdeckung eines inschriftlich datirten Knüpfteppichs aus dem Jahre 1202 ist ein Ereignifs, zumal jetzt, da die Erforschung der orientalischen Teppiche, besonders ihres Alters, auf der Tagesordnung steht. Und keinen Zweifel läfst in Bezug auf dieses die Inschrift, welche zugleich sowohl durch ihre Sprache wie durch den Namen *Hripsime* den orientalischen Ursprung bezeugt und durch die Bezeichnung *Thürvorhang* die Zweckbestimmung angibt, die auch in der Dekoration ihren Ausdruck findet, denn das Innenfeld wird wesentlich durch drei streng stilisirte architektonische Oeffnungen bestimmt, wie sie sonst als Charakteristikum der Gebetsteppiche gelten. Bei der eingehenden scharfsinnigen Analyse stellt der Verfasser vor allem die Vermischung der geometrischen und naturalistischen Ornamente fest, die bisher als Eigenthümlichkeiten der späteren Teppiche angesehen wurden. Wie unbegründet diese Anschauung ist, beweist der Verfasser im II. Abschnitt, in welchem er eine im Besitze des Grafen Stroganoff zu Rom befindliche getriebene und gravirte Silberschüssel aus der Sassanidenzeit (gemäfs gründlicher Beweisführung aus dem V. oder VI. Jahrh.) beschreibt, deren Hauptfigur, ein König, auf einem Teppiche sitzt. Die Musterungen des letzteren reden eine so bestimmte Sprache, dafs sie als dem Grundcharakter nach mit der wohlbekannten Ornamentik der späten persischen Teppiche übereinstimmend erkannt werden. Demselben Formenkreise gehört ein bei Dr. Albert Figdor in Wien befindlicher, hier ebenfalls durch Farbendruck nachgebildeter, im III. Abschnitt eingehend geprüfter Teppich an, der zugleich höchst merkwürdige Erinnerungen weckt an die quellenmäfsig überlieferte Nachricht von einem bei der Eroberung der Sassanidenhauptstadt Ktesiphon durch die Araber erbeuteten Teppich. Die Reihe seiner wichtigen und erfolgreichen Untersuchungen beschliefst der Verfasser im IV. Abschnitt durch den Nachweis, dafs auch Europa bereits im Mittelalter Knüpfteppiche hergestellt hat und zwar unabhängig von den Orientalen. Belegstücke sind die beiden den Sammlungen Wilczek und Figdor in Wien angehörigen, hier abgebildeten Fragmente, von denen das ältere, offenbar dem XIII. Jahrh. entstammende: Brustbild einer weiblichen Figur mit der Unterschrift DVLCEDO, neuerdings aus Köln gekommen sein soll und stilistisch vielleicht als Vorläufer der hier entstandenen gewirkten Borten betrachtet werden darf. Mit dem anderen Muster: einem heraldisch aufsteigenden Löwen, theilt es die von der orientalischen Technik erheblich verschiedene Art der Knüpfung, welche für weitere Untersuchungen den Weg zeigt. Auf diesen hingeleitet zu haben ist ein besonderes Verdienst dieser epochemachenden Veröffentlichung. Schnütgen.

Gottesdienst und Kunst. Von Friedr. Spitta. Vortrag. Strafsburg 1895. (Preis 50 Pf.)

Inhaltlich bietet dieser Vortrag, welcher im evangelischen Vereinshause zu Strafsburg gehalten wurde,

für Katholiken nichts Neues, ist aber interessant durch den Beleg, wie sehr tiefer blickende Protestanten den Mangel der plastischen Künste in ihrem Kulte und in ihren Gotteshäusern empfinden und die Einseitigkeit ihrer Kunstanschauung erkennen. Der Verfasser sagt mit Recht: „Wenn der Mifsbrauch den rechten Gebrauch aufhöbe, dann müfste auch die Kunst der Rede, der Poesie, der Musik aufgehoben werden, da mit ihnen wahrlich ein nicht geringerer Mifsbrauch getrieben wird als mit den bildenden Künsten. Wir leiden in Folge des geschichtlichen Gegensatzes zum Katholizismus an einer falschen Geistigkeit. Diese bringt den Protestantismus um einen Theil seiner Freiheit, verdammt ihn zur Gegnerschaft eines edlen Humanismus, verkürzt seine Kraft, verödet seinen Kultus und schneidet viele segensreiche Verbindungen mit der Welt im guten Sinne des Wortes ab."

München Andreas Schmid.

Regensburg in seiner Vergangenheit und Gegenwart. Von Graf Hugo von Walderdorff. Vierte vollkommen umgearbeitete und vielfach vermehrte Auflage. XVI, 696. Regensburg 1896, Fr. Pustet. (Preis 5 Mk.)

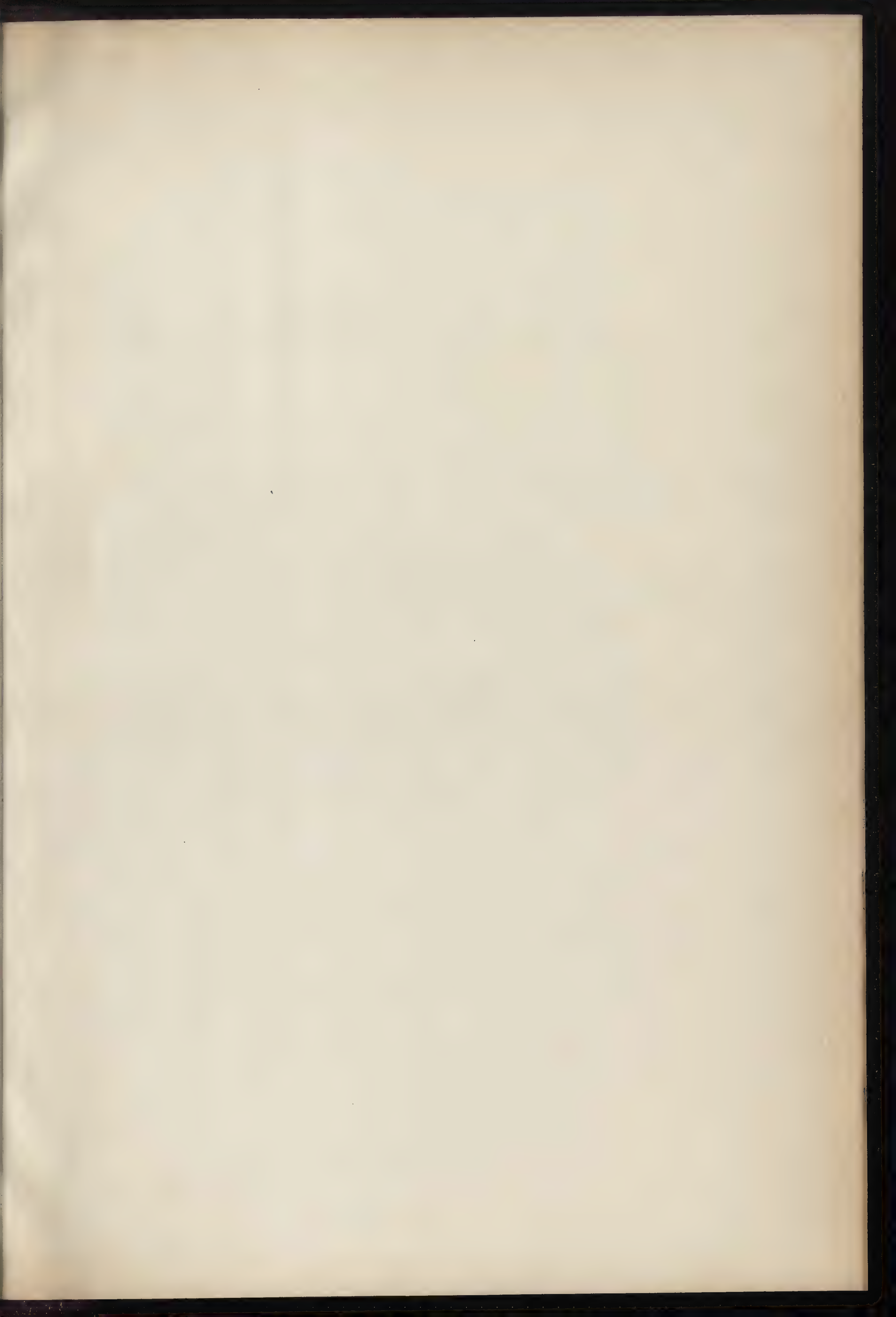
Aus einem »Wegweiser durch die Stadt Regensburg« hervorgegangen, ist diese Schrift des sehr verdienten Lokalhistorikers Grafen H. von Walderdorff nunmehr in der vierten Auflage zu einem prächtigen, reichillustrirten Werke angewachsen, zu einer eigentlichen Geschichte und Kunstgeschichte der Stadt, zu einem unentbehrlichen Handbuche für Jeden, der sich in den einschlägigen Gebieten über sie orientiren will. Aber auch über die Kreise der nächsten Interessenten hinaus ist das Buch geeignet, reichen geistigen Genufs und eine Fülle von Anregung und Belehrung zu bieten. — Mit grofser Sorgfalt verfolgte und benutzte der Verfasser bei dieser Neubearbeitung die auf allen Gebieten für die Regensburger Lokalgeschichte ergebnifsreiche historische Forschung. Sehr dankenswerth ist die zusammenfassende Darstellung von „Regensburg unter den Römern" mit den Plänen der alten Römerstadt, der neuentdeckten porta praetoria, des römischen Bades, den Ausführungen über die römischen Begräbnifsplätze etc. An vielen Punkten, z. B. bei der Geschichte des Domes und seiner Baumeister, bei der verwickelten Baugeschichte von St. Emmeran, der Dominikanerkirche, nach Adler eine der schönsten Dominikanerbauten Deutschlands, gelang es dem Verfasser, durch selbstständige Forschung neue Resultate zu verzeichnen oder die bisherigen zu ergänzen, oder er versuchte durch neue Hypothesen der Wahrheit näher zu kommen. Ungefähr zweihundert Illustrationen, darunter mehrere instruktive Kirchenpläne, veranschaulichen die Kunstdenkmäler der Stadt, von der einst Waagen sagte, dafs ihr in Bezug auf Kirchen des XII. und XIII. Jahrh. in Deutschland nur Köln voranstehe. Volle Anerkennung verdient auch die gediegene Ausstattung des Buches von Seiten der Pustet'schen Verlagsbuchhandlung. — Das Werk ist mit gutem Gewissen allen Kunstfreunden zu empfehlen.

Regensburg. J. A. Endres.

Von dem Münzenberger'schen Altarwerk, dessen endliche Fortsetzung durch P. Beissel im I. Heft dieses Jahrg. angezeigt wurde, ist die X. Lieferung erschienen, welche zunächst die umfängliche, an neuen wichtigen Ergebnissen überreiche Abhandlung über die flämischen Altäre zum Abschlufs bringt, indem der II. Abschnitt noch eine weitere Anzahl in der Rheinprovinz erhaltener Exemplare beschreibt, der III. Abschnitt die in Westfalen vorhandenen zusammenstellt, der IV. endlich die nach Norddeutschland, Schweden, Spanien und England gelangten. Auf Vollständigkeit dürfte das die drei ersten Abschnitte beherrschende Verzeichnifs Anspruch erheben, während für den letzten, in dessen weitem und entlegenem Bereiche der Verfasser seine Forschungen erst hat beginnen können, wohl noch manche Nachträge zu erwarten sind, z. B. aus dem Nationalmuseum zu Stockholm. Die überaus dankenswerthe Anregung, die der Verfasser gegeben hat, wird ohne jeden Zweifel die besten Früchte zeitigen. — „Die mittelalterlichen Altäre in Bayern und Württemberg seit etwa 1475", die mit Recht zusammen behandelt werden wegen der Gemeinsamkeit des Besitzes wie der Verwandtschaft des Stiles, werden zunächst unter dem Gesichtspunkte des Einflusses geprüft, den die flämischen Werke auf die süddeutschen ausgeübt haben gemäfs den vom Verfasser gebotenen mehrfachen Belegen. Den „Altären aus Würzburg, Bamberg und ihrer Umgegend" wendet sich der folgende Abschnitt zu, in welchem die Persönlichkeit und Richtung Riemenschneiders im Vordergrunde steht. Sie sind zwar, besonders im letzten Jahrzehnt, vielfach behandelt worden, aber nur in Bezug auf die figürlichen Schöpfungen, nicht in Betreff ihrer architektonischen und ornamentalen Fassungen, und der Erfolg der neuesten Prüfung zeigt zur Genüge, was die Fortsetzung der urkundlichen Forschung und der sorgfältigen vergleichenden Untersuchung noch an Ergänzung und Aufklärung zu geben vermag. Je umfänglicher das vorliegende Material, um so anerkennenswerther ist die Unverdrossenheit und Gründlichkeit, mit welcher der Verfasser ihm nachgeht und dadurch manchen alten Irrthum zu berichtigen, manche neue Beobachtung zu bieten vermag. — Die zehn guten Lichtdrucktafeln, die auch diesem Hefte beigegeben sind, liefern Beiträge aus Flandern, Nord- und Süddeutschland, zum Theil in gröfseren, zumal für vorbildliche Zwecke um so brauchbareren Aufnahmen. Schnütgen.

Altfränkische Bilder. Illustrirter kunsthistorischer Kalender mit erläuterndem Text von Prof. Dr. Theodor Henner. II. Jahrg. 1896. Verlag von H. Stürtz in Würzburg. (Preis 1 Mk.)

Der Zweck dieses trefflich ausgestatteten Kalenders, durch Abbildung alter Denkmäler des Frankenlandes die Kenntnifs der ruhmreichen Kunstvergangenheit desselben zu verbreiten, verdient alle Anerkennung und die Auswahl aus dem Gebiete der Architektur und Plastik, des Bronzegusses und der Goldschmiedekunst ist eine so geschickte, die Wiedergabe und Beschreibung der einzelnen Denkmäler eine so zutreffende, dafs Jeder das musterhafte Büchlein öfters mit Befriedigung durchsehen wird. G.







Der heilige Eustachius oder Hubertus.



Abhandlungen.

Der heilige Eustachius oder Hubertus.

Kupferstich von Albert Dürer.

Mit Lichtdruck (Doppeltafel XI. und XII).



artsch in seinem berühmten „Peintre graveur“ 7 Bd. pag. 73 beschreibt dieses Blatt folgendermaſsen:

„Ce Saint vu de profil, est à genoux à la gauche de l'estampe. I est dirigé vers le fond de la droite où marche, sur une hauteur, un cerf portant entre son bois un crucifix que le Saint adore, les mains élevées. Vers le devant de ce côté, le cheval du Saint, vu de profil et tourné vers la gauche, est attaché par la bride à un arbre qui s'élève au milieu de l'éstampe. Cinq chiens de chasse en différentes attitudes se resposent sur le devant. Le lointain à gauche offre la vue d'un grand château, situé au sommet d'une montagne. Le chiffre de Durer est marqué au milieu du bas de la planche. Cette estampe, qui est une des plus finies et des plus rares de l'œuvre de Durer, en est en même temps la plus grande. L'empereur Rodolphe II en a fait dorer la planche.“

Man muſs gestehen, daſs dieser Text vollkommen ausreicht, um das Blatt von jedem anderen zu unterscheiden. Es muſs jedoch hervorgehoben werden, daſs es nicht allein der gröſste Kupferstich ist, den Dürer uns hinterlassen hat, sondern auch reicher an geistigem Inhalt wie irgend ein anderes Blatt von Dürer.

Aus diesem Blatt, das Dürer im Alter von 33 Jahren um 1504 gestochen hat, vermag man auch dem Kunstlaien zu zeigen, von welcher Bedeutung Dürer als religiöser und nicht weniger als Landschaftsmaler ist. Die Gestalt des Heiligen ist voll Andacht und Ernst. In der Landschaft aber ist wohl selten etwas geleistet worden, was zugleich romantischer und wahrer ist als dieser stille Bergsee mit seinen Schwänen, das stolze Schloſs auf dem Hügel, dieser deutsche, herrlich belaubte Wald, die köstlichen Fernsichten auf Land und Meer. Die Naturstudien, die sich bei dem Pferd und den Jagdhunden und auch in den minutiös ausgeführten Pflanzendetails zum Ausdruck bringen, zeigen, mit welcher Liebe sich das Gemüth Dürer's in das Studium der Natur versenkte. Uebrigens ist allen Autoren vor und nach Bartsch bei der Erforschung aller Einzelheiten dieses Kupferstiches etwas entgangen, worauf an dieser Stelle aufmerksam gemacht werden soll. Auf dem Bilde geht nämlich ein Kampf auf Leben und Tod vor sich, den derjenige siegreich bestehen wird, den der Ritter dafür ausersehen hat. Dieser Kampf findet statt in der Luft rechts zwischen einem Falken und einem Reiher, 3 *cm* vom oberen und 11 *cm* vom seitlichen rechten Rande des Blattes. Daſs der hl. Ritter den Falken abgeschickt hat, beweist der Faden, an dem er auf der Schulter des ritterlichen Sportmannes geheftet war.

Alte Drucke dieses Blattes sind auſserordentlich selten und theuer geworden. Man hat geglaubt, als Grund dafür anführen zu sollen, daſs Kaiser Rudolph II. die Platte habe vergolden lassen. Aber schon Thausing[1]) hat darauf hingewiesen, es sei wohl unbegründet, daſs Kaiser Rudolph die Platte erworben und dann habe vergolden lassen. Seine Untersuchung stellte auſserdem fest, daſs die vergoldete Platte nicht jene des Originals, sondern der Kopie von 1579 sei. Hätte selbst Rudolph II. letztere besessen, so war es immerhin noch möglich, von der Originalplatte Abdrücke herzustellen, deren Seltenheit mit dem Vergolden der anderen Platte in keinem Zusammenhange steht. Uebrigens hat Carel van Mander, worauf Professor J. Neuwirth mit Recht hinweist, bei dem Besuche der Sammlung Rudolph's II. zwischen 1601 bis 1603 die Platte nicht gesehen, da er gar nichts davon erwähnt.

Aachen. **August Sträter.**

---

[1]) Thausing, »Dürer« I, S. 309, Anm. 3.

Die St. Luciuskirche zu Chur.

Mit 17 Abbildungen.

II.



hre jetzige Gestaltung hat die St. Luciuskirche von Chur nach einer Feuersbrunst erhalten, die im Jahre 1811 Kirche und Kloster bis auf die Mauern vernichtete. Da das bisherige Kloster für die Zwecke eines Priesterseminars sich damals schon als zu klein erwies, gab dieser Brand zu einer beträchtlichen Vergröfserung der Anstalt den Anlafs. Dieselbe wurde unter der Einwirkung besonderer Umstände nicht in einer Erweiterung des Grundrisses, sondern in neuen Geschofsaufbauten gesucht.[1]) In Folge dessen erhebt sich jetzt über der Kirche ein zweigeschossiger Aufbau.

Die Kirche selbst wurde bei dieser Umgestaltung durch eine Quermauer in zwei ungleich grofse Theile zerlegt. Von diesen bildet der westliche, auch der öffentlichen Benutzung freistehende Theil die gröfsere Seminarkirche, zu welchem Zwecke sie mit einer Westempore, genügend grofs für alle Insassen des Seminars, ausgestattet ist. Der kleinere Osttheil ist, wie durch die im Längenschnitt, Fig. 4, einpunktirte Linie angedeutet ist, durch eine Zwischendecke in zwei Geschosse zerlegt: von diesen dient das untere der Hauptkirche als Sakristei, das obere dem Seminar als Privatoratorium. Das Chor der Hauptkirche erhielt, wie dies der Grundrifs, Fig. 1, zeigt, in seiner ganzen Breite durch die Quermauer einen geraden Abschlufs. Zu dem Chore führen zwei an den Seitenwänden angeordnete Treppen empor, eine dritte in der Mitte befindliche Treppe führt zu einer unter dem Chore sich erstreckenden Krypta hinunter. Diese Krypta steht auf der Südseite mit einem doppelgeschossigen Anbau in Verbindung, der unten die Annakapelle enthält, während der obere in der Höhe des Chores liegende Raum, der jetzt auch als Kapelle eingerichtet ist, ehemals als Sakristei, dann als Archiv benutzt wurde. Es ist unnöthig, hier des näheren darzulegen, wie diese verschiedenen kirchlichen Räume mit dem Seminar in Verbindung gesetzt sind; wenn bemerkt wird, dafs von den auf der Nordseite der Kirche sich erstreckenden Baulichkeiten aus das Kirchenschiff, die Westempore, Oratorium und Sakristei direkt zugänglich sind, von der letzteren aus die Westempore auch auf der Südseite erreicht werden kann, so genügt dies, um erkennen zu lassen, dafs der Leiter des Umbaues, der im Jahre 1830 verstorbene Regens, Domkapitular Purtscher, den praktischen Anforderungen in einer weitgehenden Weise gerecht geworden ist. Und dabei darf in billiger Rücksichtnahme auf die schwierigen Verhältnisse, unter denen mit knappen Geldmitteln der Umbau durchgeführt werden mufste, zugleich hervorgehoben werden, dafs auch architektonisch die Aufgabe in einer für jene Zeit geradezu trefflichen Weise gelöst worden ist.

Die Umstände, die dem Aeufseren der Kirche den kasernenhaften Charakter aufdrückten, mufsten auch auf die Innengestaltung zwingend einwirken, indem es nöthig wurde, den Zwischenwänden und Balkenlagen der beiden neuen Obergeschosse eine ausreichende Unterstützung zu geben. Zu diesem Zwecke wurde die Kirche mit einer doppelten Stützenreihe versehen und so die bis dahin einschiffige Kirche in eine dreischiffige verwandelt. Wie dann der Aufbau, der nach oben hin einen einheitlichen Abschlufs verlangte, zur Wahl der Hallenform führte, so gab die Nothwendigkeit, bei der geringen Breite der Kirche die Stärken der hochaufragenden Stützen möglichst zu verringeren und doch eine kräftige Unterstützung der oberen Last zu gewinnen, die Veranlassung zur Wahl von Holzsäulen. Indem dieselben so gestellt wurden, dafs der Innenraum in drei Schiffe von gleicher Breite zerlegt wurde, ergaben sich Kompartimente von oblonger Grundform, die dann mit Flachkuppeln, ebenfalls aus Holz, überdeckt wurden.

[1]) Nach den damals geltenden Bestimmungen der Stadt Chur durften Katholiken im Stadtgebiet weder ein Gebäude erbauen noch erwerben. Ausgenommen hiervon war nur der von der Stadt exemte „Hofbezirk" mit dem Dom, dem bischöflichen Schlofs und den Domkurien. Das Kloster St. Lucius durfte, obwohl im Stadtgebiete belegen, auf Grund besonderer Verträge zwar bestehen, das Verbot von Neubauten durch Katholiken fand aber auch hier Anwendung; das Aufbauen konnte man jedoch nicht hindern. Nur der Bau eines Holzschuppens von bestimmt vorgeschriebener Gröfse wurde vorbehaltlich jederzeitigen Widerrufes gestattet. (Freundliche Mittheilung des Herrn Prof. G. Mayer in Chur.)

Der Umstand, dafs Säulen und Kuppeln mit einem Stucküberzug versehen und so dem Raume der Schein der Monumentalität verliehen wurde, mufste nun freilich bei der Schlankheit der Säulen eine Dissonanz hervorrufen, aber die Raumwirkung ist doch bedeutend genug, um dies weniger empfinden zu lassen. Man kann sich mit der getroffenen Anordnung auch um so eher versöhnen, als besseres durch sie nicht vernichtet worden ist.

In dem der jetzigen Hauptkirche entsprechenden Westtheile ist der gothische Bau sicher einschiffig und in drei Jochen überwölbt gewesen. Das bekunden die kräftigen Strebepfeiler auf der südlichen Aufsenseite, das bezeugen auch die im Inneren in Resten noch erhaltenen Wanddienste, deren Profilirung den spätgothischen Stilcharakter zeigt. Die Gewölbe scheinen aber um 1664, in welchem Jahre uns die Kirche in der Merian'schen Stadtansicht von Chur[2]) als Ruine entgegentritt, in Abgang gewesen und auch nicht wieder hergestellt worden zu sein. Ein Gewölbe würde wenigstens bei dem Brande von 1811 kaum so vollständig vernichtet worden sein. Bei den spärlichen und in keiner Weise bedeutungsvollen Resten, die sich von dem Kirchenschiffe erhalten haben, ist die Beantwortung der Frage nach seiner ursprünglichen Gestaltung nicht von besonderem Belange; von Bedeutung sind nur die Osttheile mit der unter ihnen sich erstreckenden Kryptenanlage, die, wie Fig. 2 zeigt, sich aus zwei ganz verschiedenen Parthien zusammensetzt.

Noch in den Bereich des Hauptkirche fällt die Westkrypta; über der Ostkrypta erhebt sich jener Bautheil, der jetzt, wie bemerkt, in seinem Untergeschofs die Sakristei, in seinem Obergeschofs das Oratorium enthält. Hier ist der ältere Bau noch in beträchtlichem Umfange erhalten.[3]) Vom Langhause scheiden ihn zwei kräftige Pfeiler, die mit den beiden ihnen östlich entsprechenden Eckpfeilern einen Vierungsraum bilden, der sich mit den begleitenden Nebenräumen zu einer dreischiffigen Anlage zusammensetzt. Nach Osten hin schliefst sich dann das Altarhaus an. Dasselbe wird früher in einer Apside geendet haben, gegenwärtig befindet sich an dieser Stelle ein kellerartiger, tonnenüberwölbter oblonger Raum, der durch eine zwischengespannte Mauer vom Altarhause abgetrennt ist. Besonders klar ist die Architekturgestaltung des Altarhauses. Auf der Westseite nur noch in Spuren, auf der Ostseite dagegen vollkommen wohl erhalten, zeigen sich dort die Eckpfeiler und Säulen einer auf Gewölbe berechneten Anlage und auch das Gewölbe ist, jedoch verstümmelt, noch vorhanden.[4]) Ob dies auch in dem westlichen Querraum der Fall ist, mufs dahingestellt bleiben, da die jetzige Holz- und Stuckverkleidung ein sicheres Urtheil darüber nicht zuläfst. Möglich bleibt es immerhin, dafs sich in der Anordnung der mittleren Kuppel und der seitlichen Tonnengewölbe noch der alte Bestand widerspiegelt. In den Fig. 7 und 8 sind die Eckvorlagen des Altarhauses in Grundrifs und Aufrifs wiedergegeben, in den Fig. 9, 10 und 11 sind die Sockel der Wand- und Vierungspfeiler dargestellt. Die Formen sind nicht charakteristisch genug, um dieselben mit voller Sicherheit einer ganz bestimmten Zeit zuweisen zu können; bei dem langen Nachleben der romanischen Formen in Graubünden, wie es in nächster Nähe der Churer Dom zeigt, und im Hinblick darauf, dafs der Baubeginn der im Jahre 1295 geweihten Kirche ganz erheblich zurückliegen kann,[5]) wird man aber kein Bedenken zu tragen brauchen, in dieser Ostparthie einen Ueberrest des 1295 geweihten Baues zu erblicken.

In den Beginn dieses Neubaues wird dann die Errichtung der dreischiffigen Westkrypta fallen. Dieselbe besteht, so schilderte Rahn den Baubestand im Jahre 1872, „aus drei ca. 2,30 *m* breiten und 1,80 *m* tiefen Jochen, die mit rippenlosen Kreuzgewölben auf rechtwinkligen Gurten bedeckt sind. Sie werden von vier im Quadrate aufgestellten Rundpfeilern und schwächlichen, halbrunden Wanddiensten getragen. Die stämmigen Freistützen auf runden Sockeln sind mit niedrigen, ungeschlachten Würfelkapitälen versehen, auf denen die Rippen

[2]) Merian, »Topographia Helvetiae«, Frankfurt a. M., MDCLIV.

[3]) Hierauf ist zuerst von Mayer (a. a. O. S. 51) aufmerksam gemacht.

[4]) In den vorliegenden Abbildungen sind die Säulenkapitäle, die Gewölberippen und die Schildbögen rekonstruirt.

[5]) Aehnlich wie beim Dom, dessen Chor bereits 1178 geweiht wurde, während die Weihe des Ganzen erst im Jahre 1295 erfolgte. Eine ganze Reihe von theilweise sehr späten Nachläufern des romanischen Stils zusammengestellt bei Rahn, »Geschichte der bildenden Kunst in der Schweiz«, Zürich 1876, S. 197 Anm. 1.

und Gurten ohne Vermittelung einer Deckplatte anheben. In der Mitte der Ostseite ist (nachträglich) eine halbrunde Apsis angebracht worden."[6]) Anläfslich baulicher, im Jahre 1889 vorgenommenen Reparaturen sind die halbrunden Wanddienste zu Pilastervorlagen umgestaltet worden; die Säulen wurden mit Stuck bekleidet, ihre Kapitäle umgestaltet und mit Deckplatten versehen, die Rundsockel durch profilirte Basen ersetzt.[7]) Die Eingänge zur Ostkrypta wurden zur gleichen Zeit durch vorgesetzte Mauern geschlossen. Durch diesen Umstand sind die in

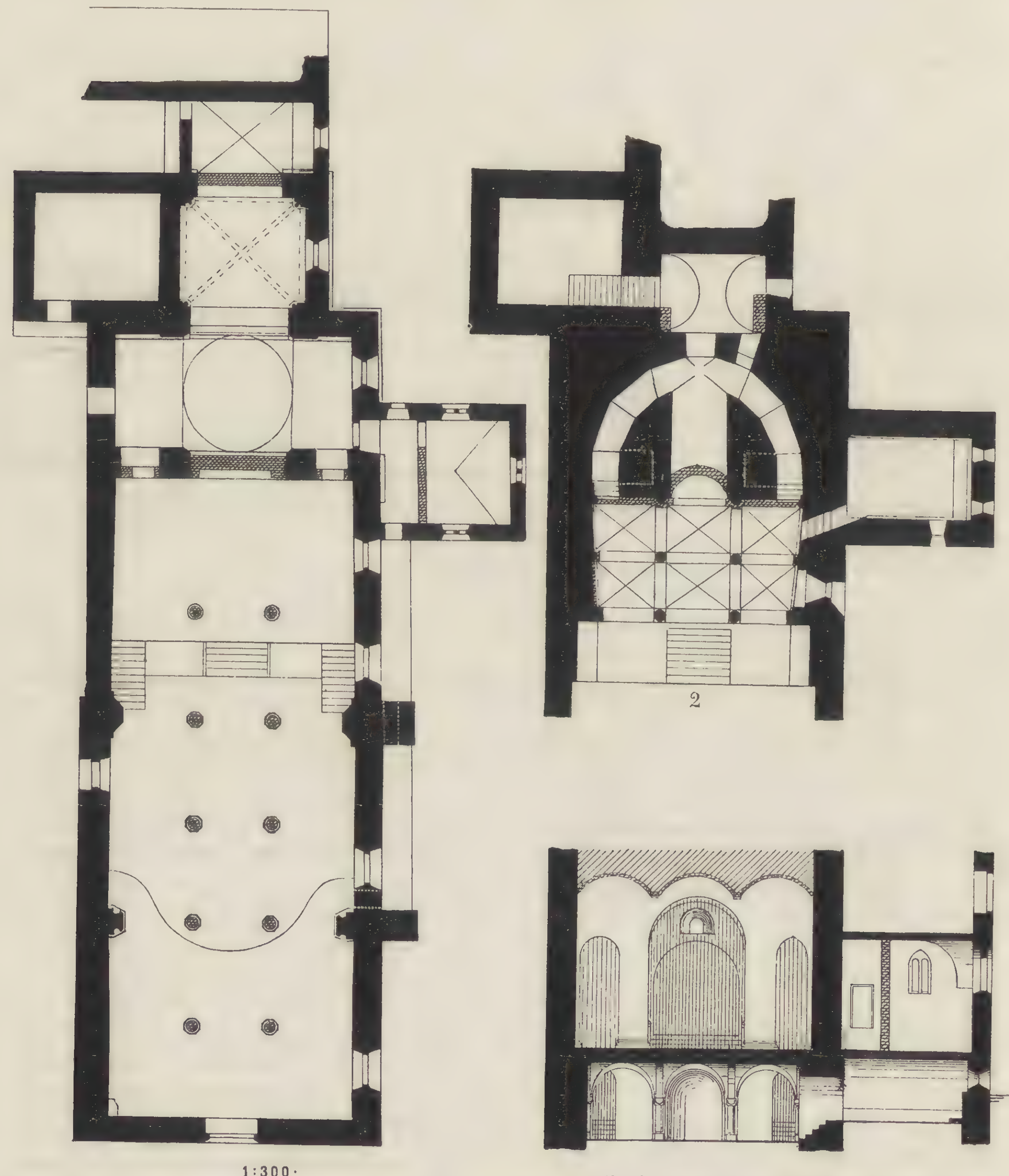


Fig. 1. Grundrifs der Kirche.

Fig. 2. Grundrifs der Krypten, des Thurms und der Annakapelle.
Fig. 3. Querschnitt durch die Westkrypta, Südanbau und jetzigen Chor (nach Osten hin offen gedacht).

[6]) »Anzeiger für Schweizerische Alterthumskunde«, 5. Jahrgang, S. 396. Zürich 1872.

[7]) Vergl. Rahn im »Anzeiger für Schweizerische Alterthumskunde«, 23. Jahrgang, S. 334, Zürich 1890, und Niederberger, „Die Restauration der Krypta in der Seminarkirche zu Chur", »Bündner Tageblatt« Nr. 108, Chur 1890.

den Ecken angeordneten halbrunden Wanddienste — von der Ostkrypta aus — zum Theil sichtbar geblieben. Die in Fig. 12 davon gegebene Abbildung zeigt, übereinstimmend mit den Angaben von Rahn, die einfache Würfelform der Kapitäle und ebenso das Fehlen der Deckplatte.

Bei dieser Spärlichkeit des Details ist es auch hinsichtlich der Westkrypta nicht möglich, sich Mangels eines sicheren urkundlichen Materials für eine bestimmte Datirung zu entscheiden. Man wird aber annehmen dürfen, anlage nach Osten über den alten Bau herausgeführt ist. Man wird an der sich hiernach ergebenden Datirung der Westkrypta um so eher festhalten dürfen, als jedenfalls kein Grund vorliegt, die Erbauung der Westkrypta in eine beträchtlich ältere Zeit hinaufzurücken.

Wohl ist das der Fall mit der alle übrigen Bautheile der Kirche an archäologischer Bedeutung weitaus übertreffenden Ostkrypta. Den ersten Hinweis auf dieselbe verdanken wir Rahn. Aber obgleich derselbe schon im Jahre 1872 eine Beschreibung von ihr gegeben hat,[8]) ist sie

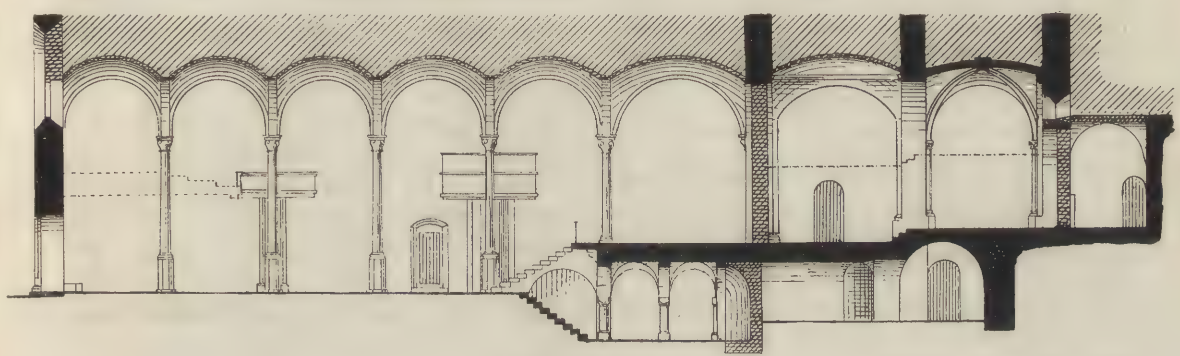


Fig. 4. Längenschnitt.

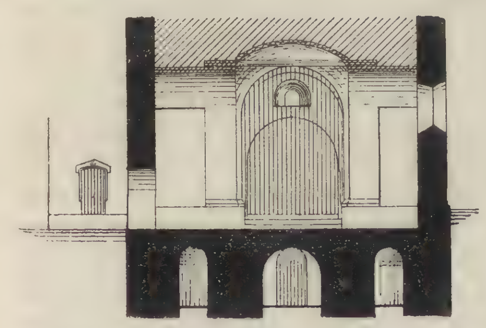


Fig. 5. Querschnitt durch die Ostkrypta und den östlichen Querraum.

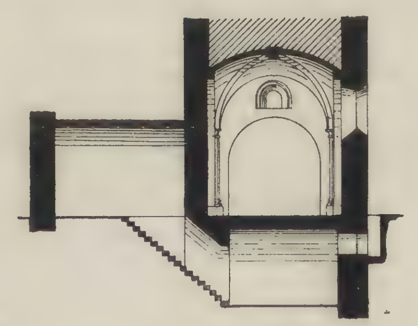


Fig. 6. Querschnitt durch den Unterraum der Ostkrypta, Altarhaus und Thurmuntergeschofs

dafs die um 1140 erfolgte Uebernahme des Klosters durch den Prämonstratenserorden zu der Errichtung dieses Bautheils den Anlafs gegeben hat. Ein solcher dürfte darin zu erblicken sein, dafs die Choranlage in ihrer bisherigen räumlichen Ausdehnung, wie solche im wesentlichen durch die Ostkrypta festgelegt ist, den Anforderungen des Ordens, in dessen Besitz die Kirche gekommen war, nicht genügte und deshalb nach Westen hin eine Erweiterung vorgenommen wurde. Dafs auch diese den neuen Bedürfnissen noch nicht vollständig entsprach, zeigt sich in der beträchtlichen Verlängerung, mit der dabei die Chor- in weiteren Kreisen bislang so gut wie unbe-

[8]) »Anzeiger für Schweizerische Alterthumskunde«, 5. Jahrgang, S. 396, Zürich 1872: „Die ursprüngliche Anlage", so lautet die Beschreibung der Gesammtkrypta, „bestand aus einer dreischiffigen, gewölbten Halle, im Osten mit halbrundem oder polygonem Abschlusse, um den sich die Seitenschiffe in Form eines gegenwärtig 1,30 *m* breiten und 2,20 *m* hohen tonnengewölbten Umganges fortsetzten. Leider ist diese östliche Hälfte bis auf den Umgang verschüttet und gegen Westen abgesperrt, so dafs man gegenwärtig von dem südlich anstofsenden Seminargebäude in dieselbe hinuntersteigt. Man gelangt zunächst in einen dem Umgange vorliegenden und in der Richtung von Nord nach Süd langgestreckten Vorraum, der mit einem rundbogigen 4 *m* hohen Tonnengewölbe be-

kannt geblieben. Es mag dies zum Theil seinen Grund darin haben, dafs die schweizerischen kunstgeschichtlichen Publikationen sich im Auslande nicht durchweg der verdienten Beachtung erfreuen. Mitwirkend wird aber auch der Umstand gewesen sein, dafs Rahn den Bau nicht näher datirt[9]) und archäologisch nicht gewürdigt hat, seine Beschreibung auch, weil der erläuternden Abbildungen entbehrend, den Typus, dem die Krypta angehört, nicht sogleich hervortreten läfst. Es ist eine Krypta von jener primitiven Art, die Dehio-Bezold knapp und präcis folgendermafsen beschreiben: „Ein enger, nicht viel mehr als mannshoher Gang, bald in der Tonne überwölbt, bald nur mit Steinplatten gedeckt, läuft innenseits an der Grundmauer der Tribuna hin, von welcher aus ein gerader Stollen (in der Längenachse des Gebäudes) auf die Grabkammer hin abzweigt.“[10]) Die Entstehung dieser Gattung von Krypten ist nach Zeit wie nach Ort noch nicht vollständig gesichert. An erster Stelle wird der ringförmige Umgang der Confessio Sti. Petri zu Rom stehen, wenn derselbe wirklich in die konstantinische Zeit, also in den Anfang des IV. Jahrh. gesetzt werden darf, wie dies de Rossi annimmt.[11]) Zu allgemeinerer Anwendung ist diese Kryptenform aber zuerst in Ravenna gekommen. Hinsichtlich der Datirung der ravennatischen Krypten lassen Dehio-Bezold die Möglichkeit zu, dafs von den in Ravenna noch dem V. Jahrh. zugeschriebenen Exemplaren — Kathedrale von S. Pietro maggiore, S. Giovanni Evangelista, Sta. Agata — das eine oder andere thatsächlich so alte Bestandtheile birgt, glauben auch, dafs an S. Appollinare in Classe (nach oberflächlicher Untersuchung) die Gleichzeitigkeit der Krypta mit der Kirche (anno 534) nicht strikte behauptet, aber auch nicht negirt werden könne. Was in Rom sonst an ringförmigen Krypten noch in Betracht kommt — SS. Quatro Coronati, Sta. Caecilia, Sta. Prassede gehört dem Ende des VIII. oder dem Anfang des IX. Jahrh. an. Nördlich der Alpen sind bislang nur zwei Krypten des ringförmigen Typus nachgewiesen: die dem VIII. Jahrh. angehörige, einer Grabkammer jedoch entbehrende Emmeramskrypta zu Regensburg[12]) und die um 830 vollendete Ludgerus-

deckt ist. An der Westseite dieses Vorraumes öffnen sich zwei Rundbogen nach dem Umgange und jenseits desselben in eine 3,12 *m* breite und 1,64 *m* tiefe rundbogige Nische, durch welche der Umgang ehedem mit dem Chorhaupte der Krypta in Verbindung stand. Alle diese Räume sind schmucklos, nirgends eine Spur von architektonischer Gliederung.“ Im 23. Jahrgange des »Anzeigers« (1890) S. 334 ist Rahn auf die Krypta zurückgekommen. „Die Ostkrypta besteht“, so bemerkt er dort, „aus einem gabelförmigen Gange, der die Grundform eines mehrfach gebrochenen Halbpolygons hat, und dessen östlicher und westlicher Quergang resp. Scheitel sich vorwärts und rückwärts, d. h. östlich und westlich, nach einem rechteckigen, mit einer rundbogigen Tonne überwölbten Gelasse öffnet.“

„Was hier“, so bemerkt dazu Mayer a. a. O. S. 51, Anm. 1, „über Verschüttungen der östlichen Theile gesagt wird, ist unrichtig.“

Nach meinen Messungen ist der östliche Vorraum nicht 4 *m*, sondern nur 3,15 *m* hoch; für die Grabkammer habe ich eine Gesammtlänge von 4,30 *m* (3,18 *m* bis zur eingebauten Apsis) und eine Breite von 2,16 *m* ermittelt.

Mit letzterem Maafse wird die 1,72 *m* betragende Breite der Confessio in Werden noch übertroffen. Die Verehrung des hl. Lucius steht zu Chur mit der der hl. Emerita in Verbindung. Nach der Legende die Schwester des hl. Lucius, soll sie, dessen Glaubenseifer nachahmend, ihm nachgefolgt sein und zu Trimmis bei Chur den Martyrertod erlitten haben (vgl. Lütolf a. a. O. S. 113). In der Weiheurkunde von 1295 erscheint sie als Nebenpatronin der Luciuskirche; auch wurden dort ihre Reliquien zusammen mit denen des hl. Lucius bis zur Reformation aufbewahrt (vgl. Mayer a. a. O. S. 5). Barg die Confessio der Luciuskrypta ursprünglich vielleicht ein Doppelgrab, ähnlich wie die Krypta von Münstereifel mit den Reliquien der hl. Chrysanthus und Daria?

[9]) Für die frühe Entstehungszeit der Ostkrypta ist meines Wissens zuerst Mayer eingetreten; a. a. O. S. 50 sagt er: „Einzelne Bestandtheile des jetzigen Gebäudes sind jedenfalls viel älter als das XIII. Jahrh. und dürften sogar theilweise dem Baue des hl. Valentian und somit dem VI. Jahrh. angehören.“ Aber auch Rahn läfst keinen Zweifel darüber, dafs er der Ostkrypta ein hohes Alter beimifst. „Es ist mit Sicherheit anzunehmen, dafs die romanische Westkrypta“, so bemerkt er (im »Anzeiger« 1890, S. 334), „erst nachträglich an Stelle einer anderen Disposition errichtet worden sei, deren Rest jene östliche frühmittelalterliche Krypta ist.“

[10]) Dehio-Bezold, »Die kirchliche Baukunst des Abendlandes«, 1. Band, S. 182. Stuttgart 1892.

[11]) de Rossi, »Inscriptiones christianae urbis Romae septimo saeculo antiquiores. Vol. II, Pars I, S. 193 ff. Romae 1888. Grundrifs der Krypta Fig. 2 der Tafel zu S. 235 und bei Rohault de Fleury, »La messe, études archéologiques sur ses monuments«, Bd. II, T. CXXXI. Vgl. dazu Duchesne, »Le Liber Pontificalis«, Bd. I, S. 194. Paris 1886.

[12]) Vgl. Endres, „Die neuentdeckte Confessio des hl. Emmeram zu Regensburg“, »Kömische Quartalschrift«, 9. Jahrgang, S. 1. Rom 1895. Mit Grund-

krypta zu Werden.[13]) Zum Vergleiche bringe ich hier in Fig. 14 die Krypta von St. Apollinare in Classe zu Ravenna und in den Fig. 15 und 16 die Krypten von SS. Quatro Coronati und Sta. Prassede in Rom zur Darstellung.

rissen und Durchschnitt. Die Untersuchungen von Endres haben ergeben, dafs der Steinsarkophag, den Endres für den des hl. Emmeram in Anspruch nimmt, seit der um 740 vorgenommenen Uebertragung seinen Platz in der Apsis der frühesten Kirche, unmittelbar unter dem Fufsboden hatte und derart angeordnet war, dafs die Füfse des darin Bestatteten nach der Apsidenwand gerichtet waren. Unter Bischof Sindbert (768 bis 791) fand ein Umbau der Kirche statt; die alte Apsis wurde mit einem Umgange umgeben, der

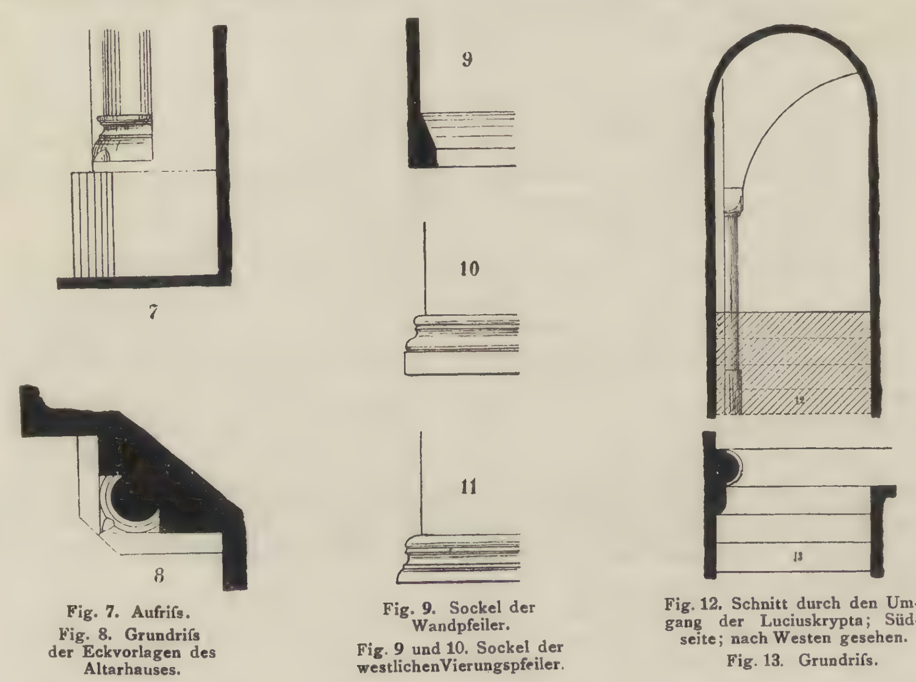


Fig. 7. Aufrifs.
Fig. 8. Grundrifs der Eckvorlagen des Altarhauses.

Fig. 9. Sockel der Wandpfeiler.
Fig. 9 und 10. Sockel der westlichen Vierungspfeiler.

Fig. 12. Schnitt durch den Umgang der Luciuskrypta; Südseite; nach Westen gesehen.
Fig. 13. Grundrifs.

etwa mit seiner halben Höhe unter den alten Apsisboden gesenkt, mit der anderen darüber herausgehoben wurde. Die neue Apside wurde dementsprechend gehoben und, indem sie die Aufsenmauer des Umgangs als Abschlufsmauer erhielt, in gleicher Weise räumlich vergröfsert. In der Achse des Umganges wurde dabei in die alte Apsismauer eine Nische eingetieft, und so erreicht, dafs das Fufsende des in der Oberkirche stehenden Sarkophages dem Kryptenaltare gleichsam als Retabel diente.

Dafs der Umgang bereits vor Sindbert „in irgend einer Form vorhanden war", was Endres nicht zu entscheiden wagt (S. 7), halte ich Mangels bestimmter Anhaltspunkte für wenig wahrscheinlich.

13) Grundrifs der Werdener Kryptenanlage u. a. bei Stüler-Lohde, »Die Abteikirche zu Werden a. d. Ruhr«, Bl. II. Berlin 1857, und Clemen, »Die Kunstdenkmäler der Stadt und des Kreises Essen«, S. 85. Fig. 38. Düsseldorf 1893.

Der Vergleich dieser Grundrisse mit dem von St. Lucius zeigt die Uebereinstimmung in der Anlage; auch hier in Chur der Umgang und in Verbindung damit in der Mittelachse die Grabkammer; beide in der Halbtonne überdeckt. Die letztere ist in ihrem Bestande durch die eingebaute Altarapside der Westkrypta jetzt verstümmelt. Es läfst sich deshalb nicht mehr bestimmen, ob von Westen her, also von der Kirche aus, eine Verbindung mit der Krypta bestanden hat. An einen direkten Zugang zu der Confessio wird freilich nicht wohl zu denken sein. Die Breitenabmessung der Krypta macht es wahrscheinlich, dafs die ursprüngliche Kirche, deren Seitenmauern in denen der jetzigen Kirche in ihren Grundzügen noch erhalten sein werden,[14]) dreischiffig gestaltet gewesen ist und die Krypta die ganze Breite der Kirche eingenommen hat. Der Zugang ist dann von den Seitenschiffen aus erfolgt.[15]) Bei den

14) Nach Niederberger (»Bündner Tageblatt« a. a. O.) ging der Fufsboden der Westkrypta „rings-um 1, $1^1/_2$ bis 2 Fufs unter die Fundamente des Hauptgebäudes hinab, in die blofse Erde hinein, die durch ein kaum eine Spanne dickes Mauerwerk zurückgehalten wurde". Es geht hieraus hervor, dafs die Westkrypta in einen schon bestehenden Bau in nachlässiger Weise eingebaut worden ist.

15) Wie dies z. B. bei der alten, noch in das VIII. Jahrh. zurückreichenden Krypta der ursprünglich

Breitenverhältnissen der Kirche ist dabei aber, wenn anders der Aufgang zum Chor eine angemessene Breite haben sollte, nicht wohl anzunehmen, dafs in der Mitte noch eine weitere Verbindung von Westen her mit der Krypta bestand. Eine solche würde somit, wenn sie überhaupt bestanden hat, in einer am Westende der Confessio angebrachten Deckenöffnung, die von oben her einen Einblick in die Confessio gestattete, zu suchen sein.[16])

Eine Eigenthümlichkeit der Luciuskrypta besteht darin, dafs ihre inneren Wandungen nicht im Halbkreise, sondern im Polygon gestaltet sind. Die Anordnung ist, wie der Grundrifs zeigt, nicht gerade eine ganz regelmäfsige, aber die Seiten und Ecken des Polygons sind klar ausgesprochen und auch in dem Gewölbe des Umganges zeigt sich die gleiche Anordnung. Polygonal gebrochene Apsidenaufsenwände bilden bekanntlich eine Eigenthümlichkeit der altchristlichen Bauten von Ravenna, aber die Innenseiten der Apsiden sind dort stets halbkreisförmig gestaltet. Da dies auch für die Krypten zutrifft, so nimmt in dieser Hinsicht die Luciuskrypta eine Ausnahmestellung ein.

Eine weitere Abweichung besteht in dem äufseren Abschlufs. Während derselbe überall in der Form des Halbkreises beziehungsweise des Polygons angeordnet ist, zeigt die Luciuskrypta einen geraden Abschlufs. Der Grund, der zur Wahl dieser Bauform den Anlafs gegeben hat, ist in der rechteckigen Kammer zu erblicken, die der Krypta nach Osten hin, aus der Mittelachse etwas nach Süden verschoben,[17]) angefügt ist. Zwei verschieden breite, rundbogig überdeckte Durchgänge verbinden beide Bautheile. Die Anschlufsstellen der seitlichen Mauern der östlich vorgelegten, rundbogig überwölbten Kammer sind einer Untersuchung durch die in die Ecken unterhalb der östlichen Vierungspfeiler eingelegten Mauerkörper jetzt entzogen.[18]) Wie aber aus deren Anordnung schon hervorgeht, dafs die Kammer beim Neubau des Chores, also im XIII. Jahrhundert, bestand, so weist die Gestaltung der Verbindungsöffnungen auch darauf hin, dafs die Kammer mit der Krypta zusammen errichtet ist.[19]) Der Umgang der Emmeramskrypta steht nach Osten hin, durch einen schmalen Gang mit ihm verbunden, ebenfalls mit einem besonderen Anbau in Zusammenhang, derselbe ist aber nicht mit ihm gleichzeitig, sondern etwa zwei Jahrhunderte später errichtet. Dagegen ist die Werdener Krypta schon gleich bei ihrer Erbauung mit einem östlichen Anbau ausgestattet gewesen.[20])

---

dreischiffigen, im XV. Jahrh. einschiffig umgebauten Kirche auf dem Petersberge bei Fulda und bei der um 827 vollendeten Kirche von Steinbach (vgl. Adamy, »Die Einhardbasilika zu Steinbach i. O.«, Taf. 2, Fig. II, Darmstadt 1885) der Fall ist. Auch dort führen die Treppen von den Seitenschiffen aus in die Krypta herunter. Kein Merkmal deutet darauf hin, dafs eine Verbindung irgend einer Art zwischen Mittelschiff und Confessio bestanden hat. Die in dieser Zeitschrift von mir mitgetheilten, sich unter Chor und Querschiff erstreckenden Krypten von Siegburg (II. Jahrg., 1889, Sp. 321, 322) und Oberpleis (V. Jahrg., 1892, Sp. 109, 110) haben den Zugang ebenfalls von den Seitenschiffen aus.

[16]) Dieselbe hätte sich dann an der Stelle befunden, die jetzt von der Altarapside der Westkrypta verdeckt wird. Beispiele solcher Fenestellae in der Decke bieten die Krypten der Münsterkirche zu Essen (Grundrifs bei Clemen a. a. O. S. 22), die Stiftskirche zu Münstereifel (in dem von Plönnis in Jahrgang II dieser Zeitschrift, Sp. 46 mitgetheilten Grundrisse nicht angedeutet) und die Abteikirche von Werden, wo die Fenestella jetzt indefs von der Beplattung verdeckt wird und nur von der Confessio aus sichtbar ist. Noch jetzt hat ferner solche Deckenöffnungen die dem Ende des IX. Jahrh. angehörige Krypta von St. Georg auf der Reichenau (Grundrifs bei Adler, »Die Kloster- und Stiftskirchen auf der Insel Reichenau«, Tafel III, Fig. IV, Berlin 1870). Auch die Krypta der 720 bis 759 erbauten, 830 zerstörten Otmarskirche zu St. Gallen besafs eine Fenestella zwischen Chor und Krypta („Vita St. Otmari", herausgegeben von Meyer v. Knonau, »St. Gallische Geschichtsquellen« S. 85). Das Vorkommen dieses Motivs in St. Gallen gestattet auch wohl einen Rückschlufs auf sein Vorhandensein in Chur.

[17]) Der Grund für diese Verschiebung aus der Achse ist wohl in der Terraingestaltung zu suchen.

[18]) Die westlichen, freistehenden Pfeiler des neuen Chores fanden ihre Unterstützung in den Umfassungsmauern der Grabkammer, wie dies in Fig. 2 durch die einpunktirten Linien angedeutet ist.

[19]) Die Treppenanlage, durch welche dieser Raum mit dem nördlich daran anstofsenden verbunden ist, ist nicht ursprünglich, sondern ein späterer roher Durchbruch. Ueber diesem Nordraume erhob sich, wie die älteren Stadtansichten zeigen, ein Thurm, der wohl gleichzeitig mit dem spätgothischen Umbau der Kirche entstanden ist. Auf diese Zeit weist wenigstens die mit schlichter Fase umrahmte und mit sehr gedrücktem Korbbogen überdeckte Eingangsthür (siehe Fig. 5). Der hierbei benutzte ältere Thürsturz zeigt — in Folge der Umarbeitung allerdings verstümmelt — eine frühmittelalterliche Skulptur in ausgegründeter Arbeit, das Lamm Gottes mit der Fahne darstellend.

[20]) Dieser Vorbau ist in Werden durch die im XI. Jahrh. errichtete, noch jetzt bestehende dreischiffige Hallenanlage verdrängt worden.

Die inneren Kryptenwandungen sind mit einem noch wohlerhaltenen, fast stuckartig glatten Putze versehen. Die Gewölbekämpferlinien des Umganges treten gegen die senkrechten Mauerflächen um etwa 2 *cm* derart zurück, dafs sich unterhalb derselben eine durchlaufende, nach aufsen geneigte, etwa 6 *cm* hohe Schmiege bildet (vergl. Fig. 12), eine Erscheinung, die mit der Gewölberüstung im Zusammenhang gestanden haben wird. Im übrigen enthält die Krypta kein Detail, welches für ihre Datirung mit herangezogen werden könnte; neben der Baugestaltung selbst bleiben deshalb nur die dürftigen Ueberlieferungen, um für die Datirung einige Anhaltspunkte zu gewinnen.

Fig. 14. S. Apollinare in Classe zu Ravenna.

Fig. 15. SS. Quattro-Coronati in Rom.

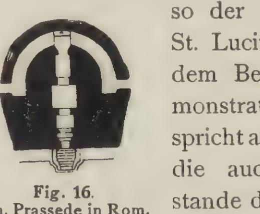


Fig. 16. Sta. Prassede in Rom.

Von den in der Einleitung mitgetheilten baugeschichtlichen Angaben kamen für die Frühzeit der Kirche nur zwei Nachrichten in Betracht: die eine, welche bereits für die Datirung der Osttheile der Kirche und der Westkrypta verwerthet ist, und die fernere, die berichtet, dafs Valentianus an Stelle des Oratoriums und der Zelle, die zu Ehren des hl. Lucius errichtet waren, eine geräumige Kirche aufgeführt habe (amplum eduxit templum). Zwischen diesen beiden Nachrichten liegt nichts, was mit einiger Sicherheit auf einen so durchgreifenden Neubau deutet, wie dieser durch die Luciuskrypta angezeigt ist.

Fig. 17. Grundrifs der Ostkrypta. Luciuskrypta.

Was wir wissen, spricht vielmehr dagegen. Als, wie dies mit Wahrscheinlichkeit angenommen werden darf, unter Bischof Tello († 773) die bischöfliche Residenz von Lucius weg nach der Burg verlegt und dort eine Bischofskirche erbaut wurde,[21]) war für Lucius eine Zeit des Niedergangs gekommen, die weder den Wunsch noch das Bedürfnifs zu umfangreichen Neuschöpfungen aufkommen lassen konnte. Der nur in der Urkunde von 998 erwähnte Besitz des Klosters Pfäffers würde in dieser Hinsicht auch dann bedeutungslos sein, wenn die Echtheit der Urkunde zweifellos feststände;[22]) das Fehlen von jeder weiteren Nachricht und ebenso der Umstand, dafs St. Lucius um 1140 in dem Besitze des Prämonstratenserordens ist, spricht aber direkt gegen die auch im Baubestande durch nichts begründete Annahme, dafs die Benediktiner von Pfäffers in Chur umfangreiche bauliche Anlagen geschaffen hätten. Wie die Wahrscheinlichkeit gering ist, dafs die Schaffung einer würdigen Grabstätte für den Landesheiligen dem Kloster Pfäffers vorbehalten geblieben sei und dieses eine Anlage so alterthümlichen Gepräges errichtet habe, so würde es bei einer so weitgreifenden Bauthätigkeit der Benediktiner auch auffallend erscheinen, dafs die Prämonstratenser, nachdem sie in den Besitz von Lucius gekommen waren, wieder zu vollständigen Neubauten übergehen mufsten.[23])

[21]) Die der Muttergottes geweihte Kathedralkirche von Chur wird urkundlich zuerst in einer von Bischof Viktor II. im Jahre 821 an Kaiser Ludwig den Frommen gerichteten Bittschrift erwähnt (petimus, ut pro amore dei digneris ejusdem sanctae matris ecclesiae, cujus te tutorem ac defensorem ubique scimus esse promptissimum, advocatus esse et judex). Als Kathedralkirche wird sie ausdrücklich in der Urkunde von 831 bezeichnet, womit Ludwig die Kirche von Chur in seinen Schutz nimmt: sanctae curiensis ecclesiae episcopus, quae constat esse constructa in honore sanctae Mariae semper virginis, so heifst es dort (v. Mohr a. a. O. I, Nr. 15 und 20).

[22]) Die Zweifel gegen die Echtheit beruhen in der Schlufsformel (vgl. Wegelin, »Die Regesten der Benediktinerabtei Pfäffers und der Landschaft Sargans«, S. 4, Chur 1850); gegen den Inhalt walten keine Bedenken ob

[23]) Aus einer ganzen Reihe von Urkunden geht hervor, dafs das Kloster im XIII. Jahrh. sehr wenig begütert war (vgl. z. B. v. Mohr a. a. O. I, Nr. 184 — a. 1215 — und III, Nr. 7 — a. 1251 —). Man würde

Alle diese Schwierigkeiten fallen sofort dahin, sobald in der Luciuskrypta der Ueberrest von dem amplum templum erblickt wird, welches Valentian erbaute. Wie es für ihn eine naheliegende Aufgabe sein musste, dem Heiligen, den Land und Diözese als ihren Apostel verehrten, eine würdige Grabstätte zu bereiten, so findet auch die alterthümliche Gestaltung derselben ihre einfachste Erklärung. Zu jener Zeit war die Form, welche die St. Luciuskirche aufweist, wie die oben angezogenen Beispiele zeigen, bei den italienischen Kirchen im vornehmlichen Gebrauch, wenn es sich darum handelte, einem verehrten Heiligen in einem Neubau an architektonisch bedeutsamster Stelle seine Ruhestätte zu geben, und sicherlich werden diese Vorbilder, die dem Bischofe eines Italien benachbarten und von Alters her mit Mailand in enger Beziehung stehenden Bisthums[24]) nicht unbekannt gewesen sein können, auch ihren Einflufs auf ihn ausgeübt haben, als er daran ging, über dem Grabe und zu Ehren des Landespatrons die Kathedralkirche des Bisthums zu errichten. Auch der Umstand, dafs, nachdem die bischöfliche Kirche auf die Burg verlegt worden, die Luciuskirche erst wieder in Zusammenhang mit den baulichen Mafsnahmen der Prämonstratenser hervortritt, bietet dann keine Bedenken. Ihrer Zweckbestimmung entzogen wird die Kirche, Jahrhunderte lang vernachläfsigt, allmählich dem Untergange entgegen gegangen und nicht viel mehr als eine Ruine gewesen sein, als endlich in dem Prämonstratenserorden der Grabstätte des Landesheiligen wieder ein neuer Hüter erstand.

Berechtigen diese Momente, in der Luciuskrypta von Chur ein Werk des Bischofs Valentian zu erblicken, so bestärkt hierin noch ein Umstand, der mit dem östlich an die Krypta anstofsenden Raume, in dem ich die Grabstätte des hl. Valentian erblicke, in Zusammenhang steht. Es ist das die einzige annehmbare Erklärung, die sich für die Hinzufügung dieses Bautheils finden läfst, und damit wiederum auf Valentian als Erbauer hinweist. Sie findet zudem einen Rückhalt in dem Grabsteine des Valentian († 548). *Paulinus, nepos ipsius,* wie es auf der Grabschrift bezeichnet wird, hatte ihn setzen lassen.

Die Inschrift des Grabsteines ist zuerst (um 1536) von Aegidius Tschudi kopirt worden.[25]) Vor 1579 hat Campell,[26]) vor 1616 hat Guler v. Weineck[27]) den Stein noch gesehen, 1797 aber war er, wie Eichhorn mittheilt, nicht mehr vorhanden.[28]) Merkwürdigerweise ist ein kleines

sich sicherlich nicht zu Neubauten entschlossen haben, wenn verhältnifsmäfsig kurze Zeit vorher die Benediktiner solche errichtet hätten. Die lange Bauzeit, besonders aber die ärmlich rohe Ausführung, wie sie sich in der Westkrypta dokumentirt, weisen ebenfalls darauf hin, dafs die Prämonstratenser nur nothgedrungen an den Neubau herangetreten sind.

[24]) Egli, »Kirchengeschichte der Schweiz bis auf Karl den Grofsen«, S. 9, 10, Zürich 1893: „In die letzten Zeiten der römischen Verwaltung führen die Anfänge der späteren kirchlichen Eintheilung des Landes zurück. Wie überall hat sich dieselbe an die politische angelehnt. Die staatlichen Hauptstädte der Provinzen oder die Metropolen wurden Sitze der Erzbischöfe, die Civitates oder Landstädte mit abhängigem Gebiet wurden Bischofssitze. . . . In den grofsen oberitalischen Verwaltungsdistrikt mit der Residenz Mediolanum, Mailand, war . . . die Provinz Rhaetia prima mit der Stadt Curia, jetzt Chur, und das Tessin einbezogen. . . Aber nachweisbar sind Bischöfe, abgesehen von den Metropolen und von Como, für die Römerzeit einzig zu Martigny in Wallis und zu Chur in Rhätien."

Dafs Asimo, der erste bekannte Bischof von Chur, auf dem 452 durch Erzbischof Eusebius nach Mailand einberufenen Provinzialkonzil durch seinen Bruder Abundantius vertreten wurde, ist oben (Sp. 347) schon erwähnt. Vgl. hierzu v. Mohr a. a. O. I, Nr. 1 und Anm.

[25]) Aeg. Tschudi im »Codex S. Galli«, 609, pag. 84, Stiftsbibliothek St. Gallen. Dafs Tschudi, und nicht Stumpf (der Verfasser der 1548 in 1. Ausgabe erschienenen »Schweizerchronik«) die Priorität gebührt, wie dies Mommsen („Inscriptiones confoederationis Helvetiae latinae", »Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich«, X. Band, Vorwort, S. V, VI) will, ist von Vögelin („Wer hat zuerst die römischen Inschriften in der Schweiz gesammelt und erklärt?" im »Jahrbuche für Schweizerische Geschichte«, XI. Band, S. 120 bis 125 und S. 134) mit durchschlagenden Gründen dargelegt worden. Vgl. dazu Egli, „Die christlichen Inschriften der Schweiz vom IV. bis IX. Jahrh." in den »Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft«, Band XXIV, I. Heft, S. 35 ff.

[26]) Ulrich Campell, „Historia Raetiae", II, c. 10, herausgegeben von Plattner in den »Quellen zur Schweizer Geschichte«, 8. Band, S. 84. Basel 1884.

[27]) Joh. Guler von Weineck, »Raetia«, 1616, Fol. 66a, der die Inschrift aber nach Stumpf wiedergibt. Auch Fortunat Sprecher, »Pallas Rhaetica«, 1617, setzt den Stein noch als vorhanden voraus. Von Tschudi und Campell weicht er darin ab, dafs er Valentinian statt Valentian schreibt, eine Lesart, die zwar vielfach in Gebrauch, nach Egli (»Inschriften« a. a. O. S. 37) aber als blofses Verderbnifs erscheint.

[28]) Eichhorn, »Episcopatus Curiensis«, 1797, S. 10: *„quamvis enim anno 1787 cum rev. D. Nicolas, S. Lucii abbate, omnes coenobii angulos lustraverim m tamen lapidem detegere non potui."*

Bruchstück des Steins 1863/4 zu Mols am Walensee aufgefunden worden.[29]) Seine Zugehörigkeit zu dem dem VI. Jahrh. angehörigen Valentianus-Grabstein ist unzweifelhaft; dafs er in unmittelbarer Beziehung zum Grabe gestanden hat, geht aus den Anfangsnoten der Inschrift: *hoc jacit in tomolo* . . . bestimmt hervor. Aus den übereinstimmenden Mittheilungen der Chronisten ergibt sich des Weiteren, dafs sich derselbe in der Krypta befunden hat.[30]) Als Tschudi die Inschrift abzeichnete, befand sich der Stein jedoch schon nicht mehr auf dem Grabe bezw. dem tumulus, sondern er war in der Krypta in die Wand eingelassen.[31]) Es fehlt nun zwar an jedem Hinweis darüber, ob der Stein sich in der West- oder Ostkrypta befunden hat. Das letztere ist aber schon deshalb wahrscheinlich, weil die Westkrypta ganz erheblich später entstanden ist, sein Vorhandensein in dieser also nur möglich gewesen wäre, wenn eine nachträgliche Umbettung stattgefunden hätte. Davon ist aber ebensowenig etwas bekannt, wie über den Verbleib der Gebeine des Valentian. Einen weiteren Anhalt dafür wird man dann auch in dem Umstande erblicken können, dafs zwei andere Grabsteine des VI. und VII. Jahrh., deren Inschriften ebenfalls von Tschudi überliefert sind,[32]) vor 1579 zerstört worden sind. Wenn dabei der Grabstein Valentians der Vernichtung entgangen ist, so deutet dies darauf hin, dafs der Grabstein Valentians sich in der wenig begangenen und dunkeln Ostkrypta bezw. dem Nebenraume derselben befand und so von den Zerstörern nicht bemerkt wurde.[33]) Dafs der Grabstein schon zu Tschudi's Zeit sich nicht mehr auf dem Grabe befand, sondern an der Wand befestigt war, bietet nichts Auffälliges: wenn das Grab, wie ich annehme, in dem östlichen Nebenraume der Krypta sich befunden hat, so war es, als im XIII. Jahrh. die mächtigen Vierungspfeiler eingebaut wurden, eine naheliegende Vorsichtsmafsregel, den Stein aufzunehmen und so gegen Beschädigungen zu schützen.[34])

Eine Analogie für die Annahme, dafs in der Confessio die von Valentian für den hl. Lucius erbaute Grabstätte, in dem östlich

[29]) Der Stein war auf dem unweit davon belegenen, 9 bis 10 Stunden von Chur entfernten Hofe Gons nicht lange vorher bei Erdarbeiten unversehrt zu Tage gekommen, aber leider zertrümmert worden.

Fundbericht im »Anzeiger« a. oben (Sp. 348) a. O. Mit Abbildung des aufgefundenen, einen Theil des drei Schlufszeilen enthaltenden Fragmentes auf Taf. I, Fig. 1. Auf Photographie beruhende Abbildung bei Egli, »Kirchengeschichte« S. 45 und Egli, »Inschriften«, Taf. I, Fig. 37. Ebendort (S. 36) auch weitere Fundnachrichten.

Das Bruchstück jetzt im Museum zu St. Gallen. Gipsabgufs im Landesmuseum zu Zürich.

[30]) „Inscriptio Valentiani epi Curiensis in Crypta Monasterii Scti Lucii in marmore sculpta, so gibt Tschudi an (Vögelin a. a. O. S. 134). „Pervetusta quaedam inscriptio marmori incisa in crypta templi s. Lucii", heifst es bei Campell a. a. O. S. 83.

[31]) In marmore albo parieti infixo (vgl. Vögelin a. a. O. S. 125). Die Angabe über das Material wird durch das aufgefundene Bruchstück durchaus bestätigt.

[32]) Vgl. Vögelin a. a. O. S. 126 ff. und Egli, »Inschriften« a. a. O. S. 39 ff.

[33]) Tschudi's ursprüngliche Handschrift führt die eine Inschrift mit folgender Notiz ein: „alia [inscriptio] ad scalam in eodem Monasterio", korrigirte später aber: „alia ad scalam cripte in eodem templo Monasterii". Zu der zweiten bemerkt er: „alia literis majusculis in marmore inscripta". (Vögelin und Egli wie vor.) Campell, der in den Jahren 1570 bis 1572 als Prediger in Chur lebte und sein Werk 1579 vollendete, bemerkt (a. a. O. S. 89) von dem einen Grabsteine: *„epitaphium . . . quod quum marmori esset litteris insculptum ad s. Lucii in adyto, juxta scalas pariete delubri applicito vel leniter incumbenti . . .*" und von dem andern sagt er (S. 90): *in aede s. Luci ante aram augustissimam extitisse*".

Vollständig klar sind diese Angaben nicht, aber so viel geht doch aus ihnen hervor, dafs sich die beiden Grabsteine an gut sichtbarer Stelle befanden. (Adytum = „Secretior aedis aut ecclesiae pars solis sacerdotibus pervia" nach du Cange, also = presbyterium altarium, Altarhaus. Ara augustissima = Hochaltar.)

Campell führt a. a. O. S. 89 darüber heftige Klage, dafs von etlichen italienischen Schurken (quibus italicis monetariis vel magis nebulonibus) diese Grabsteine in den letzten Monaten zerstört worden seien.

[34]) Ob bei dieser Gelegenheit auch das Grab in Mitleidenschaft gezogen oder gar zerstört worden ist, ist nur durch Nachgrabungen zu ermitteln. Wie Beissel (»Die Verehrung der Heiligen und ihrer Reliquien in Deutschland bis zum Beginn des XIII. Jahrh.«, S. 42 und 104, Freiburg i. B. 1890) bemerkt, sind im Mittelalter die Ruhestätten der Heiligen häufig und oft sehr rasch in Vergessenheit gerathen, besonders dann, wenn sie, wie das auch in Chur durch den hl. Lucius der Fall war, durch andere Heilige, die im Vordergrund der Verehrung standen, verdunkelt wurden. Lehrreich in dieser Hinsicht ist der von Endres (a. a. O.) mit überzeugenden Gründen geführte Nachweis, dafs die Grabstätte des hl. Emmeram in Regensburg, über die im XI. Jahrh. noch volle Klarheit herrschte, bereits zwei Jahrhunderte später vergessen war und bis zu der 1894 vorgenommenen Nachgrabung auch vergessen geblieben ist.

daran anstofsenden Raum seine eigene Grabkammer zu erblicken ist, bietet die erwähnte Krypta von Werden. Dort hatten die geistlichen Anverwandten des hl. Ludger, seine Nachfolger im Besitze des Werdener Klosters, die Grabstätte des Heiligen mit einer ringförmigen Krypta überbaut, aber zugleich versahen sie dieselbe, von dem Wunsche beseelt, in der unmittelbaren Nähe ihres heiligen Verwandten zu ruhen, mit einem östlichen Anbau, in dem sie denn auch sämmtlich, fern von der Stätte ihres bischöflichen Wirkens, ihr Grab gefunden haben.[35])

Die ringförmigen Krypten Italiens bieten kein Beispiel einer solchen plan- und zeiteinheitlichen Verbindung mit einem besonderen Gruftraume.[36]) Die Luciuskrypta zu Chur und die Ludgeruskrypta zu Werden nehmen somit eine eigenartige Stellung ein; aber in beiden Fällen ist der Hergang der gleiche gewesen, beide Mal handelte es sich für die Erbauer darum, einem verehrten Heiligen eine würdige Ruhestätte zu schaffen und sich selbst in seiner Nähe einen Platz zu sichern.

Die Grabkammer der Luciuskrypta ist gegenwärtig vollständig leer, von einer Sarkophag- und Altaranlage ist keine Spur mehr vorhanden; man wird sich dieselbe aber ähnlich wie in Werden zu denken haben, wo in der Confessio der Steinsarkophag stand, der nach Osten, also nach dem Umgange hin, mit einem die volle Breite der Grabkammer einnehmenden Altare in Verbindung stand.[37]) Wenn nicht schon früher, so werden die Gebeine des hl. Lucius jedenfalls mit der Erbauung der Krypta gehoben und in der Confessio in einer Tumba beigesetzt worden sein: eine Annahme, die an sich schon naheliegt, aber auch noch eine Bestätigung darin findet, dafs in einem im Jahre 821 von Bischof Viktor II. an Ludwig den Frommen gerichteten Schreiben über Gewaltthätigkeiten Klage geführt wird, die den Reliquien des Lucius zu Theil geworden.[38]) In dem Domschatze von Chur befindet sich jetzt der Reliquienschrein, der früher der Luciuskirche angehörte und dessen Inschrift bekundet, dafs die Gebeine des Heiligen um die Mitte des XIII. Jahrh. in ihn übertragen worden sind.[39]) Das ist die Zeit der von den Prämonstratensern vorgenommenen Neubauten.

„Ich acht", so schreibt Stumpf in seiner Chronik, „dafs dieser Bischof Valentianus seye ein stiffter gewesen S. Lucii kirchen, da er begraben ligt, denn ich von stifftung gedachter kirchen sonst nichts find."[40]) Auch ich mufs zugeben, dafs die baulichen und geschichtlichen Momente, welche für die Entstehung der Luciuskrypta angeführt sind, für sich vereinzelt nicht ausschlaggebend sind; in ihrer Gesammtheit scheinen sie mir aber doch die Annahme zu erzwingen, dafs Valentianus, um mit Stumpf zu reden, „ein stiffter gewesen S. Lucii kirchen" und von dem monasterium b. Valentiani prope castra Martiola, wie das Kloster in jener Urkunde von 998 genannt wird, von dem amplum templum, wie das Churer Proprium die von Valentian errichtete Kirche bezeichnet, als Zeuge seiner Bauthätigkeit noch jetzt die Luciuskrypta aufrecht steht.

Auf jeden Fall ist in St. Lucius eine Kryptenanlage nachgewiesen, die, abgesehen von der nur in bedingter Weise in Parallele tretenden Emmeramskrypta zu Regensburg, den Typus der ringförmigen Krypten nördlich der Alpen neben Werden noch in einem ferneren, in der polygonen Grundrifsgestaltung des Umganges zudem auch ganz eigenartigen Beispiel vertritt.

Freiburg (Schw.). W. Effmann.

[35]) Ich weiche in dieser Entstehungsgeschichte der Werdener Krypta von den herrschenden Ansichten mehr oder weniger ab; an die Begründung trete ich an anderer Stelle heran und bemerke deshalb hier nur, dafs die obige Darlegung in dem von mir aufgedeckten alten Baubestande eine feste Stütze hat.

[36]) Der in Regensburg vorhandene östliche Anbau ist eine Zuthat vom Ende des X. Jahrh. Vgl. Endres a. a. O. S. 7 und 30.

[37]) Im Jahre 1361 wurde ein ewiges Licht gestiftet, „das brenen sol vor sant Lutzen alter in den Gruft in sant Lutzen münster" (v. Mohr a. a. O., III, Nr. 96), von dem Mayer (a. a. O. S. 52) annimmt, dafs er in der hinteren Krypta gestanden und das Grab des hl. Lucius umschlossen habe.

In Werden ist die hochinteressante Sarkophag- und Altaranlage im Jahre 1880 (!) ohne jeden vernünftigen Grund abgebrochen worden.

[38]) v. Mohr a. a. O. I Nr. 15.

[39]) Inschrift bei Mayer a. a. O. S. 5.

[40]) Stumpf a. a. O. Ausgabe von 1586 S. 583a.

Bücherschau.

Die bildenden Künste. Kurzgefafste allgemeine Kunstlehre in ästhetischer, künstlerischer, kunstgeschichtlicher und technischer Hinsicht. Von Hermann Riegel. Vierte, völlig neu bearbeitete Auflage. Mit 77 Abbildungen. Frankfurt a. M., 1895. Verlag von Heinrich Keller.

Der alte „Grundrifs", der drei ehrenvolle Auflagen erlebt und während der drei Jahrzehnte seines Bestehens zur Verbreitung solider Kunstanschauungen sehr erheblich beigetragen, hat als „Kunstlehre" im neuem Verlage eine Art von Wiedergeburt erfahren, eine wesentliche Durcharbeitung, Ergänzung, Vervollkommnung, aber ohne Veränderung der Grundsätze, mit denen der Verfasser sich in unwandelbarer Festigkeit behauptet, nicht selten im Widerspruch mit modernen Auffassungen und Begriffen. Diese betreffen ja nicht das Gebiet der Kunstgeschichte und -technik, sondern vielmehr der ästhetischen und künstlerischen Beurtheilung, und gerade diese mehr philosophische Grundlage ist es, welcher der Verfasser vornehmlich seine Aufmerksamkeit zuwendet, keiner Schwierigkeit ausweichend. Defswegen werden über den Ursprung und Begriff der Kunst, über ihre Erscheinungsweisen und Entwickelungsstufen mancherlei Fragen verhandelt, die, obwohl von grundlegender Wichtigkeit, in den kunstgeschichtlichen Werken der Gegenwart kaum noch begegnen. Auch die II. Abtheilung: „Die Kunst und die Künstler", ist überreich an prinzipiellen Erörterungen, die sich auf die Vorbedingungen der Kunstübung, auf die Anordnung, Mittel und Verfahren der Darstellung, auf das Darstellbare und Wesen wie Stil des Dargestellten beziehen. In der III. Abtheilung endlich: „Die Kunst und die Zeit" kommt die Kunstgeschichte zu ihrem Recht und der Einflufs, den sie durch ihren Denkmälerschatz auf die Weltgeschichte ausgeübt hat, des ferneren die Bedeutung der Kunstwerke für die Gegenwart, zuletzt die Pflege der Kunst wie all' der Lehr- und Förderungsmittel, welche ihr zu dienen geeignet sind, mit Einschlufs der nachbildenden Künste. — Diese kurze Uebersicht des Inhalts kann dessen Reichthum kaum andeuten, wie ihn nur eine ernste philosophische, historische, technische Schulung, die Erfahrung eines langen, im stetigen unmittelbaren Verkehr mit den Kunstdenkmälern verbrachten Lebens zu erreichen vermocht hat. K.

Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens. Von Dr. P. Lehfeldt. Heft XIX. Fürstenthum Schwarzburg-Rudolstadt: Amtsgerichtsbezirke Rudolstadt und Stadtilm. Mit 7 Lichtdruckbildern und 60 Abbildungen im Texte. — Heft XX. Amtsgerichtsbezirke Königsee, Oberweifsbach und Lauterberg. Mit 5 Lichtdruckbildern und 22 Abbildungen im Texte. — Heft XXI. Herzogthum Sachsen-Altenburg: Amtsgerichtsbezirk Altenburg. Mit 8 Lichtdruckbildern und 78 Abbildungen im Texte. Jena 1894 und 1895. Verlag von Gustav Fischer.

Diese seit unserem letzten Berichte (Bd. VII, Sp. 64) erschienenen drei Hefte liefern wiederum einen glänzenden Beweis von der Rührigkeit und Gründlichkeit, mit welcher der Verfasser arbeitet. Nur wenige der von ihm beschriebenen und abgebildeten Denkmäler und auch fast nur die der älteren Periode angehörigen Bauten wie Klosterruine Paulinzelle und Pfarrkirche Stadtilm waren in die Kunstgeschichte eingeführt, die meisten anderen, namentlich manche hervorragende Schlösser wie Rudolstadt, Schwarzburg, Könitz, Friedensburg, Altenburg, Windischleuba u. s. w. wenig bekannt, und wie viel des Interessanten bieten sie aus der gothischen Periode bis in die letzten Ausläufer des Rokoko sowohl in ihrer äufseren Erscheinung, als in ihrer inneren Einrichtung und Ausstattung! Zahlreiche Figuren und Gemälde, Möbel und Geräthe, Waffen und Schmuckstücke, Tafelgefäfse in Metall, Thon, Glas u. s. w. tauchen auf als Bereicherung der einzelnen Kunstzweige und als beachtenswerthe Vorbilder für Neuschöpfungen. Mannigfaltig und eigenartig ist daher die Ausbeute für den Geschichts- und Kulturforscher, für den Kunsthistoriker und Archäologen, für den Künstler und Kunsthandwerker, und jeder wird befriedigt sein von den sach- und fachgemäfsen Beschreibungen und Erklärungen des Verfassers, der auf dem Gebiete der Denkmälerstatistik durch seine langjährige unermüdliche Thätigkeit allmählich in die Vorzugsstellung des Veteranen hineingewachsen ist. S.

Die Bau- und Kunstdenkmäler in den Hohenzollernschen Landen. Im Auftrage des Hohenzollernschen Landes-Ausschusses bearbeitet von Dr. Karl Theodor Zingeler, Fürstlich Hohenzollernscher Hofrath und Wilhelm Friedrich Laur, Architekt. Mit 22 Lichtdrucken, 168 Abbildungen im Text und einer archäologischen Uebersichtskarte von Hohenzollern. Stuttgart 1896, Verlag von Paul Neff. (Preis 15 Mk.)

Nicht überreich, weder an Zahl, noch an Bedeutung, sind die in den Hohenzollernschen Landen erhaltenen Kunstdenkmäler, abgesehen von dem Privatbesitz des Fürstenhauses, der in dem Schlofs und namentlich in der Kunsthalle aufgestellt ist, ein überaus reiches, aus allen Gegenden Deutschlands wie aus fremden Ländern, besonders Italien, zusammengebrachtes Museum, welches längst in umfänglichen Katalogen beschrieben, daher in vorliegendem Werke nur ganz knapp geschildert ist. Aber aus jeder Kunstperiode, von der romanischen bis in die jüngste hinein, fehlt es im Lande nicht an beachtenswerthen Erzeugnissen der Architektur, Plastik und auch der Klein-Künste auf dem kirchlichen, zumal auf dem Profangebiet, und alle diese Denkmäler sind mit unverdrossenem Fleisse aufgesucht, mit grofser Pietät geprüft, mit unverkennbarer Sachkenntnifs erläutert, die bedeutenderen an der Hand gut gezeichneter oder photographirter Aufnahmen. Besonderes Interesse nehmen verschiedene mittelalterliche Burgen in Anspruch, sowie Bauten aus der Renaissance, die bis in das XVII. Jahrh. hinein von der Gothik nicht nur das konstruktive Gerüst bewahrt haben, auch Fachwerkhäuser von einfacher aber

charakteristischer Gestaltung. Durch einige gute Gemälde ist der spätgothische Stil, durch vortreffliche Werke die Plastik der Renaissance vertreten und durch zahlreiche, zum Theil bemerkenswerthe Leistungen der Rokoko. Nicht gar grofs ist die Auswahl der Kleinkunstwerke, am wenigsten aus dem textilen Gebiete, auf welchem als eine Art von Unikum eine Kirchenfahne in Neckarhausen von 1629 erwähnt wird, deren Technik in „Leinenknüpfarbeit" bestehen soll, also wohl in Filet mit eingestopften Figuren und Ornamenten, wie sie im XVII. und XVIII. Jahrh. so vielfach für Behänge, Antependien, Hungertücher, aber wohl selten für Fahnen verwendet worden ist. Recht anregend, unterhaltend und belehrend ist die Rundfahrt durch die vier Oberämter, die zu diesem auch an Naturschönheiten und alten Sagen reichen Lande sich zusammensetzen. H.

Die Baukunst der Renaissance in Portugal von den Zeiten Emmanuels des Glücklichen bis zu dem Schlusse der spanischen Herrschaft. Von Dr. Albrecht Haupt, Professor und Architekt. Frankfurt a. M. 1895, Verlag von Heinrich Keller.

In zwei Abtheilungen ist dieses verdienstvolle Werk erschienen, welches der so lange vernachlässigten und verkannten portugiesischen Kunst ihr Recht gewährt auf Grund eingehender Studien und neuer zuverlässiger Aufnahmen. — Der I. Band, bereits 1890 ausgegeben, gibt zunächst auf 54 von 40 Abbildungen illustrirten Seiten einen sehr lehrreichen Ueberblick über die Geschichte des Landes und seiner Kunstthätigkeit auf den verschiedenen Gebieten, um dann eingehend die Denkmäler von Lissabon und seiner Umgegend an der Hand von 91 Abbildungen zu beschreiben. Der II. Band setzt diese Denkmälerschau durch das Land fort und erläutert sie durch 157 Zeichnungen, die, wie jene, fast ausschliefslich von Haupt selbst herrühren und mit der Ursprünglichkeit ihrer Aufnahmen zugleich deren Vorzüge zeigen. Die eigentliche Herrlichkeit und Herrschaft der spezifisch portugiesischen Kunst beschränkt der Verfasser auf das kurze, aber überaus glanzvolle Regiment des Königs Emmanuel von 1495 bis 1521, aber sie hatte ihr Vor- und Nachspiel. Jenes beginnt schon mit der Dynastie von Burgund, deren Bauten (Alcobaça) vornehmlich die Einflüsse der französischen und spanischen Frühgothik zeigen, die unter dem folgenden ruhmreichen Herrscherhause von Aviz, dessen berühmte Vertreter von D. Joao I. († 1433) an im Kloster Batalha glänzend bestattet sind, zunächst konstruktiv von englischen, ornamental auch von maurischen Einflüssen beherrscht wurden, bis D. Joao II., der im Jahre 1491 Sansovino aus Italien berief, die italienische Renaissance einführte, aber ohne die inzwischen zur Geltung gekommene spätgothische Eigenart wesentlich umzugestalten. Die stärkere, aber immer noch nicht vollständige Umänderung im Sinne der Renaissance blieb vielmehr der folgenden Periode, der glanzvollen Regierungszeit des Dom Manuel vorbehalten, der eine Reihe mächtiger Bauwerke schuf, wie die (zumeist Dominikaner-) Klöster von Belem, Pena, Thomar, Estremoz, Pinheiro, Tavila, Serpa, Béja, die Kirchen von Evora, Thomar, die unvollendete Grabkapelle von Batalha, die Paläste von Lissabon und Coimbra, zahlreiche Zeughäuser, Kolonialhäuser, Brunnen, Thürme, und Gebäude wie Befestigungswerke aller Art in den Kolonien, aus denen die indischen Motive als ein eigenartiger phantastischer Dekor herübergenommen wurden. Französischer Einflufs verdrängte allmählich die spätgothischen Formen, die unter Don Joao III. gänzlich der italienischen Renaissance wichen. Allmählich erfolgte der Verfall, für den der Verfasser besser andere Faktoren verantwortlich gemacht hätte, als nach veralteter Anschauung die Inquisition und Jesuiten. Immer dekorativer wurde der Stil, der in den maurischen Fliesen einen wirkungsvollen, bereits in dieser Periode eigenartig behandelten Schmuck gewann und kurz darauf durch die ebenfalls den Mauren entlehnten Holzdecken eine Bereicherung erfuhr. Auf die Möbelbehandlung gewann Indien, auf die Skulptur Spanien und Italien, auf die Malerei Flandern einen Einflufs, der viele schöne und auch selbstständige Früchte zeitigte.

Für die auf diesen „Ueberblick" folgende „Denkmäler"-Schau bildet Lissabon den Ausgangspunkt und überaus lohnend ist diese Rundfahrt an der Hand des Verfassers und seiner zahlreichen vortrefflichen Abbildungen. Die Kirchen, Klöster, Thürme zu Belem, die Christuskirche zu Setubal, die königlichen Paläste zu Cintra und Pena, der Kreuzgang zu Alcobaça, die prachtvolle Klosterkirche in Batalha mit den berühmten „capellas imparfeitas" und der Brunnenkapelle sind wahre Wunder der Baukunst. Das überreiche Kloster der Christusritter und die zahlreichen sonstigen Bauwerke in Thomar, die wunderbaren Denkmäler in Coimbra mit den vorzüglichen Leistungen der französischen Bildhauerkolonie, die Bauten in Porto, Amarante, Caminha, Evora, Alvito, wo ein zweifellos von Sansovino erbautes Kastell, entzücken durch ihren Reichthum, und die Denkmäler zu Madeira, Funcha u. s. w. beweisen, wie sehr auch die Kolonien in das Bau- und Prachtbedürfnifs einbegriffen wurden. Das Alles zeichnet und schildert höchst anziehend das vorliegende Werk, dessen Verfasser für sich das Verdienst in Anspruch nehmen kann, eine neue Welt vornehmlich mittelalterlicher Kunst erschlossen zu haben, in die es jetzt wohl Manchen gelüsten mag, näheren Einblick zu thun. R.

Die Jesuitenkirche zu Dillingen, ihre Geschichte und Beschreibung mit besonderer Berücksichtigung des Meisters ihrer Fresken Christoph Thomas Scheffler (1700 bis 1756). Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des XVII. und XVIII. Jahrh. von Dr. Oskar Frhr. Lochner von Hüttenbach, Professor am bischöflichen Lyceum zu Eichstätt. Mit 19 Abbildungen Stuttgart 1895, Verlag von Paul Neff. (Preis 3,60 Mk.)

Den Scheffler'schen Wandmalereien in Dillingen hat der Verfasser seine Aufmerksamkeit zugewendet, zu ihrer Erklärung den Schlüssel gefunden, von ihrer Eigenart die Charakteristik geboten und von der fruchtbaren Thätigkeit des 1756 gestorbenen Meisters, zu dessen Hauptwerken auch die bekannte Ausstattung der St. Paulinuskirche in Trier zählt, ein anschauliches Bild entworfen, welches eine grofse Anzahl neuer Angaben und Gesichtspunkte enthält. Ganz besonderes

Interesse nimmt die Erläuterung der Dillinger Gemälde in Anspruch, welche einen ebenso weitgreifenden wie tiefsinnigen Mariencyklus darstellen, von dem genial durchgeführten Bestreben beherrscht, die drei Bestimmungen als Marien-, als Jesuiten, als Studienkirche allegorisch zum Ausdruck zu bringen; ein theologisch ausgereifter Plan, dem Form und Leben zu geben dem Künstler in hohem Maafse gelungen ist. Die Beschreibung dieses Planes bildet in dem vorliegenden Werke einen Theil der „Beschreibung der Kirche", deren „Geschichte" der Verfasser einen eigenen, 36 Seiten umfassenden Abschnitt widmet, die Vorbereitung und Ausführung ihres 1610 begonnenen, in sieben Jahren vollendeten Baues, die Anlage der übrigen Bauten, die Umgestaltung der ersteren, endlich ihre glänzende Ausstattung eingehend behandelnd und über die künstlerischen Zustände und Bestrebungen in der Barock- und Rokokozeit mancherlei Licht verbreitend, welches geeignet ist, für ihre Erzeugnisse neue Achtung einzuflöfsen, im Sinne ihres Verständnisses und ihrer Erhaltung. D.

Paul, Charles und Simon Louis Du Ry. Eine Künstlerfamilie der Barockzeit. Von Otto Gerland. Stuttgart 1895, Verlag von Paul Neff. (Pr. 6,60 Mk.)

Den ungewöhnlichen Reichthum seiner Kunstsammlungen und die grofse Anzahl und eigenartige Gestaltung der Gebäude, in denen sie aufbewahrt werden, verdankt Kassel den kunstsinnigen Landgrafen, die dort das ganze vorige Jahrhundert hindurch regierten, und namentlich den drei Architekten Du Ry: Vater, Sohn und Enkel, die dort eine überaus fruchtbare Thätigkeit entfalteten vom Jahre 1685, in welchem Paul, als Hugenotte vertrieben, nach Kassel berufen wurde, bis zum Jahre 1799, in welchem Simon Louis zu Neapel starb, kurz nach dem ebendaselbst erfolgten Tode seines noch jugendlichen Sohnes Karl Louis. Dieser hervorragenden Künstlerfamilie, auf welcher die auch heute noch stark in die Augen springende einheitliche Baugestaltung Kassels zurückzuführen ist, hat ein Nachkomme derselben in dem vorliegenden Werke ein wohlverdientes, sehr beachtenswerthes Denkmal gesetzt, dessen 48 Abbildungen eine interessante Vorstellung von den Formen vermitteln, in welchen die französische Barock-Architektur in Kassel Einzug gefunden hat und dessen überaus sorgsam zusammengetragene Notizen endlich ein klares Bild geben von dem Lebenslaufe dieser drei anspruchslosen aber bedeutsamen Baumeister des vorigen Jahrhunderts. G.

Gerard David Painter and Illuminator. By W. H. James Weale. Keeper of the National Art Library. London 1895, Seeley & Co.

Das letzte Jahresheft der englischen Monatsschrift »The Portfolio«, welche reich illustrirte Künstlermonographien bringt, ist einer kleinen aber inhaltreichen Studie über Gerard David gewidmet, in der sein Entwickelungsgang, seine früheren und späteren Gemälde, endlich und ganz besonders seine Miniaturen an der Hand urkundlicher Belege wie stilkritischer Untersuchungen von einem der ältesten und besten Kenner der flandrischen Kunst, dem jetzigen Bibliothekar am South-Kensington-Museum, James Weale, einer wohl abgewogenen gründlichen Analyse unterworfen werden, die manche neue Ergebnisse liefert. Vortreffliche Illustrationen erläutern die lichtvollen Erörterungen, nämlich vier meisterhafte Photogravüren und 22 Autotypien, unter denen mehrere in Deutschland unbekannte Bilder. K.

Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums. VI. Band. Allgemeine kulturgeschichtliche Sammlungen. Das Mittelalter. II. Gothische Alterthümer der Baukunst und Bildnerei. Von Dr. Hugo Graf unter Mitwirkung von Dr. Georg Hager und Jos. Al. Mayer. Mit 349 Abbildungen in Lichtdruck auf 29 Tafeln. München 1896, M. Rieger'sche Buchhandlung. (Preis 8 Mk.)

Die Kataloge des Münchener Nationalmuseums zeichnen sich durch die Sorgfalt und den Umfang der Beschreibungen wie durch die ganz ungewöhnlich grofse Zahl der photographischen Abbildungen aus, so dafs sie der Wissenschaft wie der Praxis zugleich in hohem Maafse dienen. Dieses gilt ganz besonders von der vorliegenden Abtheilung, welche von den bekanntlich überaus zahlreichen gothischen Alterthümern zunächst die Werke der Baukunst und Bildnerei behandelt, nicht weniger als 1489 Gegenstände, deren Beschreibung mit den beigegebenen 349 Abbildungen an die reichsten mittelalterlichen Heiltumsbücher erinnert, eine wahre Fundgrube für den Archäologen, Kulturhistoriker, Bildhauer. Der Löwenantheil entfällt auf die Bildwerke von Stein, gebranntem Thon, Holz (Altarwerke), Metall, Elfenbein, Bein, Perlmutter, die einzeln in Bezug auf Technik, Darstellung, Ursprungszeit und -Ort eingehend geprüft und so in die Kunstgeschichte eingeführt werden, in die bisher nur wenige derselben Aufnahme gefunden hatten. Ueberall macht sich der geübte Blick, die gereifte Erfahrung, die vollkommene Beherrschung des Stoffes geltend, und den besten Beweis für die Bereicherung, welche einzelne Zweige des archäologischen Gebietes dieser Zusammenstellung verdanken, beweist schon das „ikonographische Register", welches nahezu fünf Spalten umfafst. Unter solchen Umständen noch Erweiterungen das Wort reden, könnte als Schiefsen über das Ziel gedeutet werden; dennoch mag dem Wunsche Ausdruck gegeben werden, dafs die einzelnen Abtheilungen mit kurzer, das Material und die Eigenthümlichkeiten der verschiedenen Schulen erläuternder Einleitung versehen werden möchten, die sicher manche Aufklärung liefern würde über bisher noch kaum erörterte Fragen, z. B. über die Bildwerke in Alabaster, Speckstein, gebranntem Thon, Perlmutter, deren Alter, Heimath u. s. w. Wo so viel Belehrungs- und Vergleichungsmaterial zusammengetragen, so viel Beobachtungstalent und Fleifs aufgeboten ist, da wird mit Recht der Springquell vermuthet für weitere Wissensbereicherung. S.

Von den „Musterblättern für künstlerische Handarbeiten" von Frieda Lipperheide ist die V. Sammlung erschienen. (Preis 4,50 Mk.). Sie bildet den Schlufs dieser in jeder Hinsicht muster-

gültigen Vorlagen und besteht in 18 meisterhaft ausgeführten Farbenblättern, welche die verschiedensten Stickerei-Tecknìken aufweisen, ganz einfache und komplizirtere, alle aber im Rahmen des gewöhnlichen Könnens gelegen. Sämmtliche Muster gehören dem ornamentalen Gebiete an, welches nur von ungewöhnlich geschulten Kräften überschritten werden sollte, und nur wenige reichen über die letzten Jahrhunderte hinaus, verschiedene in den Bereich des orientalischen Formenkreises hinein. — Da in der ganzen nunmehr abgeschlossenen Sammlung die mittelalterlichen Stile, welche für den kirchlichen Bedarf vornehmlich in Frage kommen, nur höchst spärlich vertreten sind, so hätte vielleicht der Anspruch, dafs eine neue Serie auch diesem Zwecke dienstbar gemacht werden möchte, einige Aussicht auf Beachtung. Dieses Unternehmen würde für den auch auf diesem Gebiete bewanderten, überaus erfahrenen und leistungsfähigen Verlag kein zu grofses Wagestück sein. Nur um die Reproduktion alter, vorwiegend ornamentaler Muster würde es sich handeln, aber in farbigen, nicht zu kleinen Tafeln.

Schnütgen.

Studien zur Geschichte der Oelfarbentechnik. Von Franz Gerh. Cremer. Düsseldorf 1895, Verlag von L. Vofs & Cie.

Auf dem Gebiete der Erforschung und Verbesserung der Malmittel sind wir dem Verfasser schon wiederholt begegnet, und begrüfsen seine neuesten Studien als die reifste und wichtigste Frucht seiner bezüglichen Untersuchungen. Um die beiden Fragen handelt es sich vornehmlich, wie alt die Oelfarbentechnik eigentlich ist und mit welchen Mitteln ihre Reform zu erreichen, um sie auf die von den Gebrüdern van Eyck erreichte Höhe wieder zu erheben. Auf dem philologisch-historischen Wege wird die Lösung der einen, auf dem chemisch-empirischen die der anderen Frage versucht und erstaunlich ist das Material, welches in beiden Richtungen der an Kenntnissen und Erfahrungen reiche Verfasser zusammengetragen hat. Mit ungemeiner Sorgfalt werden in der antiken und mittelalterlichen Litteratur die Berichte und Andeutungen über die verschiedenen Maltechniken und damit die Beweise gesammelt, dafs bereits die Hellenen, vielleicht schon die Aegypter trocknende Oele zur Malerei verwendet und diese Kunst den Byzantinern überliefert haben, bis sie ihre Wiedergeburt durch die van Eyck's fand, deren Malmittel vom Verfasser auf's eingehendste behandelt werden. Ist dieser umfängliche Abschnitt schon reich an werthvollen technischen Aufschlüssen, die natürlich zumeist den Fachmann interessiren, dann noch mehr der folgende Abschnitt, der die einzelnen Farben in Bezug auf ihren Werth prüft und für ihre Anwendung Rathschläge ertheilt. Ganz wissenschaftlich ist das vom Verfasser beobachtete Verfahren, von welchem er sich die Wiederherstellung der wunderbaren Maltechnik der alten flandrischen Meister verspricht, wie sie noch jetzt aus ihren beinahe ein halbes Jahrtausend alten Tafelbildern hervorleuchtet. Wenn es gelingt, sie zu erneuern, dann wird den geschickten wie fleifsigen Forschungen des Verfassers dieser Erfolg vornehmlich zu danken sein.

G.

Der Kunstverlag von B. Kühlen in M.-Gladbach hat den Markt wiederum durch einige anmuthige Andachtsbilder kleineren und gröfseren Formates bereichert, welche der Freiin von Oer ihre Entstehung verdanken. Diese geschickte Malerin versteht es, ihren zarten und doch ernsten Gestalten eine tiefe Empfindung einzuhauchen, so dafs sie mild und doch eindringlich zum Beschauer reden. Sie sind weich ohne weichlich, handelnd ohne unruhig, abgerundet ohne schematisch, farbig ohne bunt zu sein. Ihr Eindruck ist ein erbaulicher aber kein süfslicher, defswegen den besseren Ansprüchen des modernen Geschmackes in ungewöhnlichem Maafse entgegenkommend, mehr als die Nachahmungen der gothischen Vorbilder, obwohl diese den Vorzug reicheren Inhaltes und höherer Aesthetik haben. Gefällig ist auch ihre Einfassung, obgleich die strengere Stilistik andere Formen verlangt. Da aufserdem die technische Ausführung den höchsten Grad der Sauberkeit und Feinheit erreicht, so darf zunächst den Farbendruckbildchen warmes Lob gespendet werden, zumeist den neuen Kommunion-Andenken Nr. 45 und 46, die in zwei Gröfsen (Grofs-Quart zu 30 Pf. und Oktav zu 15 Pf.) alle bisherigen übertreffen. Sie stellen auf Goldgrund und in goldener Umrahmung oben den Heiland mit den beiden Emausjüngern in erhabener Auffassung dar, unten zwei die hl. Hostie anbetende Engel, zu den Seiten zwei Tafeln mit entsprechenden Bibelsprüchen. — Von derselben Hand rühren in Vervielfältigung durch Lichtdruck das lieblich-ernste Brustbild der Skapuliermutter mit dem göttlichen Kinde (Nr. 554) sowie das auf der Wolke stehende Bildchen (Nr. 556) des Salvator mundi her, des mit der Tunika und dem Hermelinmantel bekleideten Jesukindes, welches, die Krone auf dem Haupte, mit der Rechten segnet, während auf der Linken die Weltkugel ruht, ein naives aber eindrucksvolles Figürchen, welches in kleiner farbenduftiger Ausführung ganz bezaubernd wirkt. — Einigermafsen verwandt ist „das wahre Abbild des gnadenreichen Prager Jesukindleins" (Nr. 551), welches mit mächtiger Bügelkrone versehen und in ein schwerbesticktes Barockgewand gehüllt einen etwas überladenen Eindruck macht. — Das ebenfalls in Lichtdruck wiedergegebene Bild des hl. Antonius (Nr. 552) nach Salentin bringt die warme Empfindung, mit der es gedacht und gemacht ist, in verklärter Form zur Anschauung, eine vertrauenerweckende Visiton dieses vielbegehrten Heiligen.

H.

Vorträge und Ansprachen von Anton Weber. Regensburg 1895, Verlag von J. Habbel. (Preis 75 Pf.)

Diese Vorträge beschäftigen sich vornehmlich mit der christlichen Kunst, ihren Aufängen in den römischen Katakomben, die sehr eingehend und anschaulich behandelt werden, ihrem Emporblühen in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts, besonders in München unter „Ludwig dem Grofsen", ihrem Sinken am Ende desselben (»Moderne bildende Kunst«). Die ästhetischen Grundsätze, welche der Verfasser hierbei entwickelt, sind sehr bestimmt, und die gemeinverständliche Art, mit der die einzelnen Themata in vollkommener Beherrschung des Gegenstandes und in gewählter Sprache erörtert werden, sichern diesen Vorträgen einen weiten Leserkreis.

S

